

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAROLINE APARECIDA DOS SANTOS FERNANDES

**PALAVRA E IMAGEM NO LIVRO *ONDE VIVEM OS MONSTROS*, DE
MAURICE SENDAK**

CURITIBA

2017

CAROLINE APARECIDA DOS SANTOS FERNANDES

**PALAVRA E IMAGEM NO LIVRO *ONDE VIVEM OS MONSTROS*, DE
MAURICE SENDAK**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas – Literatura e outras linguagens, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Célia Arns de Miranda

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Fernandes, Caroline Aparecida dos Santos
Palavra e imagem no livro *Onde vivem os monstros* de Maurice Sendak / Caroline Aparecida dos Santos Fernandes – Curitiba, 2017.
204 f.; 29 cm.

Orientadora: Célia Arns de Miranda
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Literatura infantojuvenil. 2. Ficção – História e crítica. 3. Livros de leitura - Linguagem. 4. Ilustração de livros. I. Título.

CDD 028.5



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **CAROLINE AP. DOS SANTOS FERNANDES** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Célia Arns de Miranda, Presidente, Guilherme Gontijo Flores e Marilda Lopes P. Queluz, arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **“ANÁLISE DA RELAÇÃO PALAVRA E IMAGEM NO LIVRO ONDE VIVEM OS MONSTROS DE MAURICE SENDAK”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO(A) Não APROVADO(A)
Dr ^a Célia Arns de Miranda(Presidente)		Aprovada
Dr. Guilherme Gontijo Flores		Aprovada
Dr ^a Marilda Lopes P. Queluz		Aprovada

Curitiba, 15 de março de 2017.

Prof^a Dr^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora



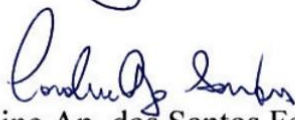
Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima nonagésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **CAROLINE AP. DOS SANTOS FERNANDES**. No dia quinze de março de dois mil e dezessete, às catorze horas, na sala 1005B, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Célia Arns de Miranda, Presidente, Guilherme Gontijo Flores e Marilda Lopes P. Queluz designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**ANÁLISE DA RELAÇÃO PALAVRA E IMAGEM NO LIVRO ONDE VIVEM OS MONSTROS DE MAURICE SENDAK**”, apresentada por **CAROLINE AP. DOS SANTOS FERNANDES**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Célia Arns de Miranda retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia quinze de março de dois mil e dezessete.


Dr.^a Célia Arns de Miranda


Dr. Guilherme Gontijo Flores


Dr.^a Marilda Lopes P. Queluz


Caroline Ap. dos Santos Fernandes

AGRADECIMENTOS

Desenvolver uma pesquisa de mestrado, voltada para a literatura infantil, proporcionou a alegria de me debruçar sobre algo realmente prazeroso, despertando minha curiosidade. Tenho muitíssimo a agradecer minha orientadora Prof^a. Dr^a. Célia Arns de Miranda, que acreditou na potencialidade da obra de Maurice Sendak antes mesmo dela se tornar meu objeto de estudo. Foram mais de dois anos em que o carinho e o incentivo estiveram presentes, estimulando todo o meu crescimento enquanto pesquisadora. Tive o privilégio de receber uma orientação cuidadosa, atenta e engajada. Carinho que atravessou fins de semana, com um expressivo esforço, garantindo que meu texto final alcançasse mais da sua potencialidade. Sou imensamente grata à querida professora Célia.

Agradeço a especial colaboração da Prof^a. Dr^a. Marilda Queluz e do Prof. Dr. Alexandre Nodari. A leitura atenta que realizaram para a qualificação colaborou muito no amadurecimento desta pesquisa. Agradeço novamente a Prof^a. Dr^a. Marilda Queluz e também o Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores pela participação na defesa deste trabalho.

Tenho muito a agradecer aos colegas e amigos que compartilharam referências, ideias, traduções, correções, convites e um especial incentivo. Obrigada, queridos e queridas, Antonio Eder, Rebeca Queluz, Helena Carnieri, Bruno Kutelak, Maikon Delgado, Aline Vaz, Ever Siqueira, Ricardo Corona, Isadora Massa, Carine Baggio e Angela Saldanha.

Trabalhar numa dissertação é viver ela diariamente, pensar nela entre os goles de café e correr anotar algo enquanto se estende a roupa no varal. É, inclusive, acabar sonhando com eu mesma correndo com um garfo para o alto, como faz o personagem Max, criado por Maurice Sendak. Entre cada entrada e saída desse lugar “onde vivem os monstros”, lá estava meu querido Walkir, para escutar cada dúvida, lamentação e discurso apaixonado. Sempre ouvindo atento, feliz e exageradamente orgulhoso. Ele amou essa dissertação quase tanto quanto eu e me abraçou absolutamente em todos os momentos que precisei ou desejei. Sou muito grata a esse marido monstruosamente companheiro que tornou tudo mais fácil e colorido.

Quero agradecer também à instituição UFPR a possibilidade de realizar essa pesquisa, assim como à CAPES pela bolsa de estudo concedida.

RESUMO

A presente pesquisa busca discutir os processos de comunicação que se estabelecem no livro infantil de Maurice Sendak, *Onde vivem os monstros* (Cosac Naify, 2009). Pretende-se identificar como as ilustrações, por intermédio da expansão que realizam, interferem sobre a diagramação, materialidade do livro e em seu *layout*, propondo uma discussão não apenas do artefato em si mas também do que configura o livro ilustrado contemporâneo. No movimento que executam dentro do livro, palavras e imagens produzem novos sentidos e possibilidades de leitura. Dentre essas possibilidades, há, ao mesmo tempo, uma interação e conflito entre civilidade versus selvageria, presentes no espaço ficcional protagonizado no livro pelo menino Max. No embate interno em que vive o personagem, verificamos a atração pelo selvagem, como um escape da comunicação verbal, posta aqui como forma de domesticação e espaço de poder da mãe. Junto da expressão do selvagem, que demarca o espaço onírico e imaginário da aventura do menino, há uma jornada do “eu” assim como a fuga para dentro desse espaço subjetivo, necessário para lidar com seus sentimentos intensos de ira e voracidade. Nesse local mágico, edificado na evolução das ilustrações do livro, encontramos as expressões mais intensas das emoções do personagem, expressas não apenas em sua ferocidade mas também moldados nas figuras dos monstros que habitam esse lugar. Unida a todas essas expressões, a obra dialoga com o próprio pacto ficcional, mostrando-se como um espaço/objeto que questiona o papel da linguagem verbal e visual na edificação da imaginação. O livro encena a entrada do leitor na obra literária e propõe um debate metalinguístico, tanto na forma que o protagonista adentra seu ambiente inventado, quanto na maneira que Max mergulha cada vez nas imagens que se expandem, justamente, para lhe dar passagem, para que junto do protagonista o leitor também adentre o lugar onde vivem os monstros.

Palavras-chave: Literatura infantil; ficção; monstros; linguagem; ilustração; livro ilustrado.

ABSTRACT

The present research intends to discuss the communication processes that are established in Maurice Sendak's children's book *Onde Vivem os Monstros* (Cosac Naify, 2009). It is intended to identify how the illustrations, through the expansion which they perform, interfere with the design, the materiality of the book and its layout, offering a discussion not only of the book itself but also of the constitution of contemporary illustrated literature. In the movement they perform within the book, words and images produce new meanings and reading possibilities. Among them, there is interaction and conflict between civility versus savage, present in the fictional space protagonized by Max. In the character's internal conflict we see the attraction of the wild side as an escape from verbal communication, shown as a form of domestication and use of power by the mother. Along with the expression of the savage, which demarcates the dreamlike and imaginary space of the boy's adventure, there is a journey of the "self" as well as the escape into that subjective space necessary to deal with his intense feelings of anger and voracity. In this magical place, built through evolution of the illustrations in the book, we find the most intense expressions of the character's emotions, expressed not only in their ferocity but also shaped as the figures of the monsters that inhabit that place. Using all these expressions, the book deals with the fictional pact itself, becoming a space/object which questions the function of verbal and visual language in the imagination. The book allows the reader to enter the literary work and proposes a metalinguistic debate when the protagonist enters his invented environment, and in the way Max dives more and more into the expanding of the images, so that the reader might go with him to the place where the monsters live.

Key-words: Children's literature; Fiction; Monsters; Language; Illustration; Picture book.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - ONDE VIVEM OS MONSTROS (p.26-27) - MAURICE SENDAK 2009.....	21
FIGURA 2 - ATOMICS FOR THE MILLIONS - ARTE DE MAURICE SENDAK 1947.....	41
FIGURA 3 - BEATRICE ADDRESSING DANTE FROM THE CAR – WILLIAM BLAKE –1824.....	43
FIGURA 4 - NA COZINHA NOTURNA (p. 26-27) - MAURICE SENDAK 2014.....	44
FIGURA 5 - THE JUNIPER TREE AND OTHER TALES FROM GRIMM MAURICE SENDAK - 1973.....	45
FIGURA 6 - FABLES – LA FONTAINE – ARTE DE JEAN GRANVILLE - 1855 1973.....	45
FIGURA 7 - BUSCH BILDERBOGEN – WILHELM BUSCH –1890.....	46
FIGURA 8 - A HOLE IS TO DIG – RUTH KRAUSS – ARTE DE MAURICE SENDAK 1952.....	47
FIGURA 9 - OUTSIDE OVER THERE - MAURICE SENDAK 1981.....	48
FIGURA 10 - SELEÇÃO ROSTOS PERSONAGENS – MAURICE SENDAK 1960 -1970.....	48
FIGURA 11 - NOT QUITE THREE – HELEN WOLF E ARTE: MARTHA CASTAGNOLI – 1954.....	49
FIGURA 12 - THE SIGN ON ROSIE'S DOOR – MAURICE SENDAK 1960.....	50
FIGURA 13 - ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 3) – MAURICE SENDAK 2009	52
FIGURA 14 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 12-13) MAURICE SENDAK 2009.....	60
FIGURA 15 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 16-17) MAURICE SENDAK 2009.....	63
FIGURA 16 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 32-33) MAURICE SENDAK 2009.....	64
FIGURA 17 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 4-5) MAURICE SENDAK 2009.....	69

FIGURA 18 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 6-7) MAURICE SENDAK 2009.....	69
FIGURA 19 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 21-22) MAURICE SENDAK 2009.....	72
FIGURA 20 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 16-17) MAURICE SENDAK 2009.....	74
FIGURA 21 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 36-37) MAURICE SENDAK 2009.....	74
FIGURA 22 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 38-39) MAURICE SENDAK 2009.....	77
FIGURA 23 – VOCÊ É UM BABACA, BERNARDO – ALEXANDRE LOURENÇO - 2016.....	80
FIGURA 24 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 26-27) MAURICE SENDAK 2009.....	83
FIGURA 25 – NA COZINHA NOTURNA – MAURICE SENDAK 2014.....	84
FIGURA 26 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 4-5) MAURICE SENDAK 2009.....	98
FIGURA 27 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 12-13) MAURICE SENDAK 2009.....	98
FIGURA 28 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 16-17) MAURICE SENDAK 2009.....	99
FIGURA 29 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 18-19) MAURICE SENDAK 2009.....	99
FIGURA 30 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 34-35) MAURICE SENDAK 2009.....	101
FIGURA 31 – CAPAS – THE INCREDIBLE BOOK EATING BOY – OLIVER JEFFERS – 2006.....	115
FIGURA 32 – GUARDAS – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009.....	116
FIGURA 33 – GUARDAS INÍCIO – THE HEART AND THE BOTTLE – OLIVER JEFFERS - 2014	118
FIGURA 34 – GUARDAS FIM – THE HEART AND THE BOTTLE – OLIVER JEFFERS - 2014	118
FIGURA 35 – GUARDAS – LEONARDO – WOLF ERLBRUCH – 2004.....	119

FIGURA 36 – FALSO ROSTO – O ESCURO – LEMONY SNICKET – 2013	121
FIGURA 37 – FOLHA DE ROSTO – O ESCURO – LEMONY SNICKET 2013.....	121
FIGURA 38 – FOLHA DE ROSTO – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009.....	122
FIGURA 39 – CONTRACAPA – THE INCREDIBLE BOOK EATING BOY – OLIVER JEFFERS – 2006.....	126
FIGURA 40 – CAPA E CONTRACAPA – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009.....	132
FIGURA 41 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 8-9) MAURICE SENDAK 2009.....	138
FIGURA 42 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 34-35) MAURICE SENDAK 2009.....	147
FIGURA 43 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 7) MAURICE SENDAK 2009.....	152
FIGURA 44 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 24-25) MAURICE SENDAK 2009.....	170
FIGURA 45 – ONDE VIVEM OS MONSTROS (p. 22-23) MAURICE SENDAK 2009.....	171
FIGURA 46 – A KISS FOR LITTLE BEAR – ELSE HOMELUND MINARIK – ARTE DE MAURICE SENDAK.....	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 LITERATURA INFANTIL: UM ESPAÇO EM CONSTRUÇÃO	27
1. 1 CONHECENDO MAURICE SENDAK.....	40
2 O LIVRO ILUSTRADO	55
2.1 DEFININDO O LIVRO ILUSTRADO	55
2.2 CLASSIFICANDO A INTERAÇÃO.....	59
2.3 UM OLHAR SOBRE O LIVRO ILUSTRADO DE SENDAK.....	64
2.4 O TEMPO, FORMAS E UM POUCO MAIS	75
3 A LINGUAGEM: PALAVRA E IMAGEM.....	87
3.1 O HOMEM E O ANIMAL NA LINGUAGEM	93
3.2 MAX É MEU NOME	102
4 O PROJETO GRÁFICO NO LIVRO INFANTIL.....	108
4.1 PARATEXTOS, DIMENSÕES E FORMATOS.....	114
4.2 A CAPA: PRIMEIRA APARIÇÃO DOS MONSTROS DE SENDAK.....	130
5 EMOÇÕES E CONSTRUÇÕES IMAGINÁRIAS	136
5.1 CONSTRUINDO UM ESPAÇO MONSTRUOSO.....	147
5.2 “NA NOITE EM QUE MAX VESTIU SUA FANTASIA DE LOBO” ..	155
5.3 ONDE VIVEM OS MONSTROS?.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	187

ANEXO 1 – REPRODUÇÃO DO LIVRO <i>ONDE VIVEM OS</i>	
<i>MONSTROS</i> DE MAURICE SENDAK (2009)	197

INTRODUÇÃO

O que é um livro além de ser um espaço vivo no qual ingressamos livremente? O mundo contido no livro é ativado a partir de nosso olhar sobre sua materialidade, seus espaços vazios, formas, cores e letras. Grandes obras não nos permitem que sejamos ouvintes passivos, elas nos despertam, nos tornam cúmplices de seus protagonistas. É nesse sentido que os livros infantis demonstram seu grande valor, são os que nos iniciam e abrem as portas para tornarmos vivo este espaço ficcional. Mesmo antes de completar a compreensão dos signos verbais a criança se aventura na leitura das ilustrações do livro. Em contato com crianças ainda não alfabetizadas é possível vê-las “ler” um livro ao explicarem para você as imagens, rememorando parte do que alguém leu anteriormente para elas e produzindo invenções sobre esse texto.

Percebe-se que a partir do primeiro contato com a literatura a criança se relaciona com as ilustrações que, por sua vez, se configuram como o ingrediente mais atraente desse gênero e que tem o poder de cativar a criança para essa “leitura” sem palavras do livro. Esse relacionamento ficcional delas com a literatura atinge sua plenitude na expressão caracterizada como “livro ilustrado”, no qual ambas as linguagens, a visual e a verbal, se equiparam para “narrar” a aventura para o pequeno leitor.

O livro ilustrado atual é definido pelo uso de imagens sequenciais, geralmente em conjunto com um pequeno grupo de palavras, que transmitem o significado da narrativa. Em contraste com o livro ilustrado comum, onde as figuras apenas enriquecem, decoram e ampliam o significado do texto, no livro infantil ilustrado as imagens e as palavras possuem a mesma importância narrativa. (SALISBURY e STYLES, 2013, p. 7)

É importante destacar que apesar de seu amplo alcance no gênero infantil, essa é uma forma de expressão não confinada à uma faixa etária, como destacam Martin Salisbury e Morag Styles, trazendo o livro ilustrado como expressão artística:

Tradicionalmente, é uma arte vista como apoio para a alfabetização de crianças. Não há dúvida que este seja um papel extremamente importante do livro ilustrado. No entanto, conforme seu público e seu alcance se expandem, e conforme se observa a arte da criação dos livros ilustrados se entrelaçando com os livros de arte, uma nova compreensão desta arte híbrida provavelmente começará a surgir. ((SALISBURY; STYLES, 2013, p. 7)

Obras literárias destinadas ao público infantil costumam ser vistas por uma lente de inferioridade quanto ao seu valor artístico. É natural que seja valorizada a sua função informativa e de letramento ou mesmo seu possível aspecto moralizante. Quando o livro infantil é recheado de ilustrações acaba por ser ainda mais desprezado, já que as imagens costumam ser vistas como um facilitador para a leitura. Esse preconceito atinge o livro infantil não apenas pela abundância de imagens – ou ainda pelo corpo reduzido de texto verbal – mas, acima de tudo, porque a literatura infantil se mostra, para muitos, como “simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo” (HUNT, 2010, p. 27). No entanto essa visão está, aos poucos, sendo dissolvida quanto aos livros ilustrados, principalmente, pela riqueza de significados que muitas dessas obras oferecem, independentemente das poucas palavras e o grandes número de imagens.

Como comenta Sophie Van der Linden (2011), o programa do Ministério da Cultura francês indicou, em 2002, livros ilustrados para leitores fluentes, assim como ocorre rotineiramente a recomendação dos mesmos livros para adolescentes, por parte dos professores. Ou seja, livros ilustrados não permanecem confinados a uma determinada idade: sua complexidade de significado torna-os recomendáveis para diversas idades e públicos variados. O que se verifica é que “inicialmente destinado aos mais jovens, *a priori* menos experientes em matéria de leitura, [o livro ilustrado] se consolida como uma forma de expressão por seu todo, e não exige menos competência estabelecida e diversificada de leitura” (LINDEN, 2011, p. 7).

O livro ilustrado que tem se evidenciado como um campo bastante fecundo e muito valorizado na atualidade, tem como um dos seus maiores e mais significativos representantes Maurice Sendak (1928-2012). Esse autor exprimiu por meio das ilustrações que criou, uma nova concepção de imagem para o inconsciente infantil (LINDEN, 2011). Sendak é uma referência imprescindível para o que configura o livro ilustrado contemporâneo na forma que aborda em suas obras o ambiente onírico, a experimentação da linguagem com expressiva ousadia temática. Cech menciona que:

a capacidade dos livros de Sendak de reverberar em múltiplos níveis de significado, níveis que nos levam em poucas páginas do lugar comum às profundidades místicas, que tocam ao longo do caminho um grande número de ilusões visuais ou verbais, surpresas, ideias, emoções. Foi essa plenitude de possibilidades, essa riqueza

imaginativa, esse tecido intrincado de texturas provocativas, que deram ao trabalho de Sendak uma aura distinta e um alcance universal. E o que foi ainda mais notável era que esses potenciais e esses significados simbólicos em expansão estavam sendo realizados quase exclusivamente por crianças - crianças extraordinárias¹. (CECH, 1995, p. 5, tradução nossa)

Para adentrar as discussões envolvendo o livro ilustrado não há melhor escolha do que a obra *Onde vivem os monstros*², de Maurice Sendak, lançada no Brasil, em 2009, pela Cosac Naify – publicada originalmente como *Where the Wild Things Are*, em 1963, nos EUA. Esse foi o livro que consagrou Sendak como autor e ilustrador. No ano de 1964 a obra foi contemplada com a medalha Caldecott³, como o “mais notável livro ilustrado do ano” (SENDAK, 2013). Além do alvoroço que causou entre crianças e críticos, Maurice Sendak tornou-se o primeiro autor norte-americano a receber o prêmio *Hans Christian Andersen*,⁴ em 1970 – o Nobel da literatura para crianças. As obras de Sendak não permaneceram apenas no campo da literatura infantil, seus personagens ganharam movimento nos desenhos animados, no teatro, filmes e musicais. Segundo o *New York Times* (2012), Sendak foi o autor de “esplêndidos pesadelos” que encantaram diversas gerações.

¹ the capacity of Sendak's books to reverberate on multiple levels of meaning, levels that may take us in a few pages from the most commonplace of occurrences into mythic depths, touching along the way any number of visual or verbal allusions, surprises, ideas, emotion. It was this sheer plenitude of possibilities, this imaginative richness, this intricate weave of evocative textures that gave Sendak's work its distinct aura and universal reach. And what was even more remarkable was that these potentials and expanding symbolic meanings were being carried almost exclusively by children - extraordinary children. (CECH, 1995, p. 5)

² A versão traduzida por Heloisa Jahn receberá a abordagem central neste estudo. Por isso, apesar de no original os monstros serem nomeados como *Wild Things*, daremos destaque para a constituição dos monstros. Consideramos que ao nomear esses seres como monstros a tradução dialoga com a proposta imagética de Sendak para os seres que povoam o imaginário do protagonista e também, em certa medida, com a expressão *Wild Things*.

³ Ilustrador britânico Randolph Caldecott foi o artista que tornou relevante o papel da imagem em narrativas (SALISBURY; STYLES, 2013). Linden menciona que Maurice Sendak considera Caldecott o “inventor do livro ilustrado moderno”. (LINDEN, 2011, p. 14). A premiação que leva o nome do artista, surgiu em 1937, nos EUA, e é concedida anualmente pela *Association for Library Service to Children*, uma divisão da *American Library Association*. Maurice Sendak foi contemplado com a medalha pelo livro *Onde vivem os monstros* em 1964.

⁴ Mais importante prêmio da literatura infantil e juvenil mundial, considerado o Nobel do gênero. A cerimônia é realizada a cada dois anos na Dinamarca e o prêmio é nomeado como *Prêmio Hans Christian Andersen*. O autor viveu na Dinamarca entre 1805 e 1875. Entre suas principais obras estão: *A pequena sereia*, *O patinho feio* e *A nova roupa do rei*. O prêmio ocorre no dia 2 de abril em homenagem ao nascimento do autor.

Sua trajetória assombrosa não deixa de encantar a partir do primeiro contato. No Brasil o livro *Onde vivem os monstros*, da Cosac Naify, foi lançado pouco antes da versão cinematográfica, realizada por Spike Jonze (2009), o que permitiu que os interessados realizassem uma leitura cronológica, ou seja, do texto fonte para o texto alvo, a adaptação.

O meu interesse pela literatura infantil surgiu quando escolhi como trabalho de graduação a concepção de um livro ilustrado, no qual me propus a produzir tanto o texto verbal quanto as ilustrações e o projeto gráfico. A partir dessa experiência, essa linguagem me abraçou para sempre, resultando, posteriormente, na produção de um curta de animação, roteiros de quadrinhos, roteiros de séries, e na concretização do livro infantil *Anacleto, o balão*, pela lei de incentivo em 2015. Contudo, acredito que o estopim dessa paixão tenha eclodido antes, quando em 2007 organizava os livros que as crianças espalhavam nos corredores da livraria em que trabalhava. Lá conheci o livro *Fico a espera* (Davide Cali, 2007), com uma temática que acompanha a vida de um homem, da infância à velhice, por meio de uma linha vermelha de lã. Apesar da melancolia incutida às páginas, o livro é apresentado dentro das especificidades de um livro infantil. Em qual prateleira acomodar? Como definir, afinal, esse livro que fala de coisas tão sensíveis?

Foi esse tipo de literatura infantil que me atraiu no passado e ainda me provoca. Sendak oferece em sua obra *Onde vivem os monstros* (2009) justamente essa emoção, um livro inteiramente infantil, mas que, ao mesmo tempo, evoca sentimentos bem profundos e acaba resgatando nosso eu da infância, bem do fundo da garganta. Seu livro nos faz parar diante das imagens por um longo tempo, tentando descobrir de onde realmente brotou a floresta no quarto do menino Max. Ele conversa com nosso pequeno monstro – que também uivou dentro de cada um de nós e que já desejou morder a mãe e depois fugir. Há infância demais nele, nas formas, cores e nos grandes olhos amarelos de seus monstros, além, claro, da inovação na experiência do formato livro ilustrado.

O que se pretende nessa pesquisa é olhar para o livro de Sendak e suas particularidades para relacionar as emoções de Max com a articulação das palavras e das imagens no livro, além de buscar perceber de que forma estas se associam ao conflito entre a civilidade, a selvageria e os monstros, expressões latentes no personagem. Além dessas questões, destaca-se o uso de um

discurso metalinguístico na narrativa de Sendak, no qual ele encena o pacto ficcional, inerente à leitura, através da viagem do personagem. A ficção se constitui como fuga da qual todos podemos tomar parte. Sendak, na estrutura do livro ilustrado e na forma que articula as linguagens, move o leitor para dentro de uma ficção que possui um espaço determinado “onde vivem os monstros”.

O livro *Onde vivem os monstros* é considerado, na opinião de diversos críticos, teóricos e leitores⁵, uma das obras de literatura infantil mais importantes do século XX. Essa potencialidade fica evidente no levantamento bibliográfico, usado na presente pesquisa objetivando aprofundar os conceitos acerca do livro ilustrado. Todos os autores contemplados nesse estudo referenciam Sendak e o seu livro, impreterivelmente em algum momento, para exemplificar o que caracteriza um bom livro ilustrado e uma rica interação entre as linguagens verbal e visual.

Como meu contato com a obra ocorreu em 2009, sua análise não escapa de uma problematização temporal, levando em conta as transformações possíveis de recepção que a contemporaneidade agrega, ao mesmo tempo que se pretende contextualizar um pouco do período de seu surgimento (anos 60). Como destaca Hutcheon, quando aborda as adaptações, “Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos” (HUTCHEON, 2011, p. 54), ou seja, tanto o momento atual, que nos afasta mais de 50 anos da obra fonte, quanto as questões de nossa própria cultura interferem em como nos relacionamos com o livro de Sendak. Somado a esse aspecto contextual outras leituras podem ser acrescentadas na atualidade, produzindo novas relações intertextuais, assim como intratextuais, uma vez que podemos olhar perspectivamente para toda a produção do autor, a qual se concretizou em mais de 100 livros, até seu falecimento em 2012.

A literatura infantil oferece formas diversas de interação com o leitor, permitindo construções intertextuais na obra por meio de uma efetiva expansão de sentido, construída pelo encontro criativo entre o texto verbal e o visual. Esse contato é ainda mais rico quando se vale não apenas das palavras e das

⁵ Há uma leitura famosa do livro: Barack Obama (ex-presidente dos EUA) leu o *Onde vivem os monstros* para um grupo de crianças e declara que esse foi seu livro favorito na infância. <https://www.youtube.com/watch?v=CbdNho2hgo8>

ilustrações, mas quando também se utiliza do artefato livro em toda sua materialidade, espaços, formatos, papel e texturas.

O valor teórico do texto de Sendak é evidenciado pelas múltiplas discussões que provoca, tanto em relação à sua temática sombria, seu protagonista rebelde e por sua plasticidade. Suas imagens ecoam tanto ilustrações clássicas do século XIX, elementos contemporâneos e ainda a linguagem das histórias em quadrinhos (CECH, 1991). Mais do que um artista inovador e provocador, Sendak é um observador único do universo infantil que é visto por ele como sendo livre de pudores e cuidados excessivos. Para o autor⁶, seu posicionamento perante a criança se explica na sua própria infância, da qual ele se diz ainda preso e conectado. É sobre esse universo que ele pode falar, esse universo que ainda o provoca a contar e desenhar a infância que via pela janela do seu quarto (SENDAK apud JONZE, 2009). Essa forte conexão do autor com a infância é evidenciado também por Cech, que dá ênfase para o elemento mítico das narrativas de Sendak:

Sendak tornou-se um dos principais mitologistas da infância moderna. Seus trabalhos tecem as vivências intensamente sentidas da sua própria infância e seu contínuo contato com essas forças dinâmicas dentro das texturas que Cael Kerényi chamou de “mitologia viva” que em algum nível, em alguma profundidade, toca a todos nós⁷. (CECH, 1995, p. 7, tradução nossa)

Brian O’Doherty, do *New York Times*, expressa o seguinte comentário sobre o autor no texto da orelha do livro lançado em 2009: “o trabalho de Sendak, disfarçado de fantasia, nasce do ‘eu’ primitivo, da criança que espreita no coração de todos” (O’DOHERTY apud SENDAK, 2009). Essa conexão com o mundo da criança, apresentada de forma tão honesta, é o que nos atrai para a aventura noturna do menino Max (FIGURA 1). Sendak construiu um personagem que evoca um ser primitivo, latente em toda criança, que necessita de uma mitologia moderna na qual se espelhar.

O enredo do livro apresenta como protagonista Max, que após ter feito “bagunça...uma atrás da outra” (SENDAK, 2009, p. 04 e 06) é colocado de

⁶ Documentário *Diga-lhes Tudo que Quiser: um retrato de Maurice Sendak* (JONZE, 2009), disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=YnQc7prdT1E>

⁷ Sendak has become one of the principal mythologists of modern childhood. His works weave the intensely felt experiences of his own childhood and his continuing contact with its dynamic forces into the textures of what Cael Kerényi calls a “living mythology” that on some level, at some depth, touches all of us. (CECH, 1995, p. 7)

castigo em seu quarto pela mãe. Sozinho e sem jantar, Max faz surgir uma floresta dentro do seu quarto, que se expande vazando pelas bordas que limitam o espaço destinado à ilustração. Quanto mais se expandem as imagens, mais avança Max em sua aventura até chegar ao lugar “onde vivem os monstros”. Lá Max domina esses monstros, tornando-se rei deles, fazendo, finalmente, toda bagunça que sempre desejou. Depois, já cansado da “bagunça geral” (SENDAK, 2009, p. 25), Max sente falta de “estar em algum lugar onde alguém gostasse dele de verdade” (SENDAK, 2009, p. 32). Assim, ele acaba retornando para casa em seu barco, e finalmente voltando ao seu quarto, onde o jantar o aguardava, “ainda quentinho” (SENDAK, 2009, p. 38)⁸.

FIGURA 1 – p. 26-27 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

No estudo proposto por John Cech (1995), que se debruça sobre as principais obras de Sendak, fica evidente a revolução causada pelo autor no meio literário infantil ao dar forma aos habitantes dos pesadelos.

⁸ Para a análise proposta é importante já anteciparmos aspectos relativos à tradução que empregamos aqui. Nela há outras divergências que vão além da diferença “monstro” e “*Wild Thing*”. Na página 4 da edição norte-americana o texto verbal nos diz que Max “*made mischief of one kind*” (SENDAK, 2013, p. 4), enquanto na tradução temos: “saiu fazendo bagunça” (SENDAK, 2009, p. 04). Já na página 25 da versão em inglês, quando Max se torna rei dos monstros, Max grita “*let the wild rumpus start*” (SENDAK, 2013, p. 25), enquanto na tradução temos as palavras: “vamos dar início à bagunça geral” (SENDAK, 2009, p. 25). É evidente que “*mischief*” e “*wild rumpus*” não carregam o mesmo sentido na obra de origem, apesar de receberem como possível tradução a expressão “bagunça”. O termo “*mischief*” é pronunciado pela mãe para condenar as atitudes de Max como “travessura” ou ainda “mal comportamento”. Já a expressão “*wild rumpus*” se aproxima de um barulho ou balburdia selvagem. No percurso desta análise privilegiaremos a obra traduzida, no entanto, é necessário destacar essa distinção que permite acrescentar novas possibilidades de leitura da obra.

O notável editor de livros infantis Michael di Capua, por exemplo, observou que *Onde vivem os monstros* “mudou toda a compreensão do que é aceitável, do que é possível colocar em uma ilustração de livro infantil”. Ou, ele poderia ter adicionado, no livro infantil como um todo⁹. (CECH, 1995, p. 110, tradução nossa)

Percebe-se, portanto, que a obra de Sendak mostrou-se um agente de mudança, causando grande estardalhaço na crítica literária da época que se caracterizava como moralizante e conservadora. O posicionamento tradicional, diante da literatura infantil, sempre mostrou-se excessivamente zeloso, principalmente, quanto aos objetivos pedagógicos da leitura:

Alice Dalgiesh argumentou que “o livro traz possibilidades perturbadoras para a criança que não precisa deste tipo de catarse e questionou sobre a fantasia de Max, “Existe alguém que realmente controla um pesadelo?”. A questão sobre a capacidade do livro de assustar as crianças, na verdade, tem acompanhado a obra desde seu surgimento.¹⁰ (CECH, 1995, p. 111, tradução nossa)

A produção literária para crianças esteve constantemente atrelada à moral desde seus primórdios, o que justifica o desconforto causado pela obra de Sendak, que propunha uma infância não tão perfeita nem tão “angelical”. Não existem dúvidas de que *Onde vivem os monstros* é uma obra polêmica, cheia de leituras divergentes e significados além daqueles normalmente atribuídos a um inocente livro para crianças. Levando em conta sua complexidade é que optamos pela pesquisa desse livro, propondo discutir seus possíveis desdobramentos dentro da especificidade de livro ilustrado infantil, assim como a articulação que realiza com a linguagem e as temáticas envolvendo o imaginário. Desenvolveremos esses pressupostos dentro dos capítulos apontados na sequência.

Pretende-se realizar no capítulo 1, “**Literatura infantil: um espaço em construção**”, uma reflexão sobre o que se constitui e o que compreendemos como literatura infantil. Iremos propor na discussão de seus principais representantes, temas, visões sobre a criança, assim como uma

⁹ The noted children’s book editor Michael di Capua, for one, observed that *Where the Wild Things Are* “turned the entire tide of what is acceptable, of what it is possible to put in a children’s book illustration”. Or, he might have added, in children’s books as a whole. (CECH, 1995, p. 110)

¹⁰ Alice Dalgiesh argued that “the book has disturbing possibilities for the child who does not need this catharsis” and asked about Max’s fantasy, “Is anyone ever really in charge of a nightmare?” The question about the capacity of the book to frighten children, in fact, has followed it since its appearance. (CECH, 1995, p. 111)

problematização da crítica em relação ao gênero. Desta forma, poderemos verificar que posição Sendak ocupa na história da literatura infantil e como ele se relaciona com os clássicos do gênero. A partir desses pressupostos será possível traçar alguns paralelos e influências entre sua obra e a tradição da literatura infantil, estendendo um olhar sobre sua trajetória e produções artísticas. Para dialogar com essa história, crítica e com todo o gênero da literatura infantil, serão necessários os estudos de autores como Peter Hunt (2010), Bárbara Vasconcelos Carvalho (1987), Guto Lins (2004) Eliane Debus, Dilma Beatriz Juliano e Nelita Bortolotto (2016), Mara Elisa Mato Pereira (2009) e alguns outros autores.

No capítulo 2, **“O livro ilustrado”**, propomos uma reflexão sobre a relação entre a palavra e a imagem dentro da literatura infantil, mais exatamente em um tipo definido de livro infantil, caracterizado como livro ilustrado. Conforme já enfatizamos, *Onde vivem os monstros*, de Sendak, é um exemplo máximo do que configura esse formato, tendo como expressivo valor o modo como ele executa o livro. Partindo desses pressupostos, é indispensável refletir as particularidades do livro ilustrado, as diversas modalidades de interação entre ilustração e texto verbal, como a narrativa se constrói e de que forma as ilustrações escapam da mera função de “embelezar” as palavras. Além desses aspectos, empregaremos um olhar atento sobre o livro *Onde vivem os monstros*, estudando a composição das imagens, o ritmo e a “música” das palavras, as rupturas dos espaços, os conflitos temporais e outros elementos narrativos. Para essa análise destacaremos os seguintes estudiosos: Sophie Van der Linden (2011), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), Martin Salibury e Morag Styles (2013), Uri Shulevitz (1985), Gilson Goulart Carrijo (2013) e outros mais.

No capítulo 3, **“A linguagem: palavra e imagem”**, abordaremos as similaridades e contrariedades no que se define como linguagem verbal e linguagem visual. Nesse sentido, vamos discutir os preconceitos que apontam a representação pictórica como menos articulada ou não tão complexa como o texto verbal. Nessa reflexão sobre as linguagens, propomos o enfoque das relações que colocam a expressão através da palavra como aproximada do homem civilizado e intelectual. Ao mesmo tempo, debateremos a posição da imagem, considerada mais próxima do selvagem e do animal. A partir dessas hipóteses, abordaremos o papel de cada um desses signos na obra de Sendak,

papéis encenados no entrelaçamento do elemento animalesco do personagem com o lado civilizado da mãe. Debateremos também como o nome do menino caracteriza-o como único personagem realmente individualizado no livro, mesmo quando está cercado pelos monstros. Para essas questões, recorreremos a pensadores como Jacques Aumont (2002), Martine Joly (2003), Lucia Santaella (1993), Maurice Merleau-Ponty (1990), Pierre Francastel (1998), Norval Baitello Junior (2014), José Borges Neto (1993), John Berger (1980), Vilém Flusser (2010), entre outros.

No capítulo 4, “**Projeto gráfico no livro infantil**”, daremos continuidade às reflexões sobre o livro, no entanto olhando, agora, para os aspectos físicos da criação do autor. Muito além da relação entre as linguagens verbal e pictórica, Sendak emprega o objeto livro para construir esse seu espaço maravilhoso. Nele a leitura não ocorre apenas apoiada nas imagens e palavras, uma vez que tudo o que compete à materialidade de sua obra ganha voz e tem significado. Na edição de um livro, muitas vezes, o aspecto físico e seus dados paratextuais são vistos como formalidades e padrões editoriais. Contudo, existem grandes possibilidades artísticas na escolha tipográfica, diagramação, formato e no design como um todo. Decisões sobre capa, folha de rosto, por exemplo, também interferem na forma que um livro é recebido e, até mesmo, a maneira como será segurado. Roger Chartier (2010) acredita que “os autores não escrevem os livros, nem mesmo os próprios. Os livros, manuscritos ou impressos, são sempre o resultado de múltiplas operações que supõem técnicas e competências muito diversas” (CHARTIER, 2010, p. 21). Considerando essa proposição, não apenas ao autor compete a construção de uma obra literária, é necessário voltar nosso olhar para os demais elementos que dialogam com o leitor, de forma indireta, mas não menos intensa. É o que também ocorre no livro de Sendak, principalmente, quanto aos aspectos concernentes as dimensões e diagramação. Para falar destes e demais particularidades materiais do livro *Onde vivem os monstros*, recorreremos aos teóricos, Odilon Morais (2008), Adrian Frutiger (1999), Alan Powers (2008) e novamente à Sophie Van der Linden (2011), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), Martin Salibury e Morag Styles (2013), Roger Chartier (2010), dentre outros.

Junto à materialidade do livro de Sendak há outro espaço que emerge das imagens e palavras de suas 40 páginas. Contido no enredo arquitetado por

Sendak, há um menino chamado Max que foge para um lugar habitado por monstros devoradores de homens. As duas linguagens se movem no livro, abrindo espaço, como um portal, para a passagem de Max e seu mergulho no universo ficcional. Além da estrutura material e plástica do livro, mas não fora dela, pretende-se adentrar os símbolos construídos por Sendak dentro desse lugar habitado por monstros. Como surge este espaço imaginário? O que o motiva? Por que Max veste uma roupa de lobo? Já não vimos estes monstros em algum outro lugar? Debateremos essas questões no capítulo 5, **“Emoções e construções imaginárias”**, desenvolvendo uma reflexão sobre as motivações do protagonista, um menino que destoa de grande parte dos “bons” heróis infantis, um personagem que demonstra raiva, voracidade e indisciplina. Verificamos, dessa forma, entre suas emoções e sua imaginação, um diálogo com os próprios conflitos do desenvolvimento, que aparece na aventura do menino Max como um ritual de passagem e encena a infância em toda a sua potência. Para abordar essa temática na pesquisa, nós nos voltaremos para teóricos da psicologia e demais pensadores do universo infantil, como Lev Semenovich Vigotski (1998), Henri Wallon (1971), Donald Woods Winnicott (1975), Melanie Klein (1997), Marie-Louise Von Franz (1985), Gerard Jones (2004) e Bruno Bettelheim (1980). Também recorreremos aos autores que discutem o animal, o aspecto selvagem no homem e nos monstros. Destacamos entre eles Maria Ester Maciel (2011), Alan Landburg (1977), Gonçalo Junior (2008) e Jacques Derrida (2002) além de outros teóricos que contribuíram para esse estudo como Walter Benjamin (2011), Georges Didi-Huberman (2012), Giorgio Agamben (2005), Etienne Samain (2012) e Wolfgang Iser (1996).

Pela riqueza de significados que sua obra permite, Sendak é um artista indispensável, como afirma também Cech: “A disposição de Sendak para experimentar temas variados e estilos diversos, contribuiu para, de forma única, marcar a presença de seu trabalho entre os livros infantis contemporâneos”¹¹ (CECH, 1995, p. 3, tradução nossa). Nesse sentido, permanecemos vislumbrando sua influência, o mesmo livro *Where the Wild things Are*, de 1963, ainda sobrevoa nosso tempo na forma que o autor reescreveu nossa concepção

¹¹ Sendak's willingness to experiment with such varied subjects and stylistic modes contributes to the uniquely defining presence that his work has among contemporary children's books" (CECH, 1995, p. 3)

de infância e de livro infantil. Apesar dos mais de 50 anos de seu nascimento, o livro de Sendak permanece sensibilizando todos os seus leitores.

1 LITERATURA INFANTIL: UM ESPAÇO EM CONSTRUÇÃO

Para começar a pensar o que configura a literatura infantil, vale a pena olharmos para essas duas palavras que, de certa forma, a conceituam e delimitam. Segundo Peter Hunt (2010), alguns consideram contraditório o conceito “literatura infantil”, uma vez que a “literariedade” não poderia se sustentar por livros “destinados a um público com experiência, conhecimento, habilidade e sofisticação limitados” (HUNT, 2010, p. 287). Ou seja, o que é tido como “verdadeira” literatura, algo que possui um reconhecimento e significado cultural como expressão, não poderia incluir entre os seus leitores indivíduos inexperientes e em desenvolvimento. O autor não endossa essa ideia, nem vê designação como problema, mesmo assim, sugere o termo “textos para crianças” como uma alternativa para a discussão. Esse emprego é extremamente válido para tratar da literatura infantil se considerarmos a abrangência do termo “texto”. Hunt também destaca o caráter multimidiático de muitos livros infantis. Ele chama a atenção para um dos livros infantis mais antigos e significativos, a obra *A Little Pretty Pocket-Book* (Um pequeno e belo livro de bolso, 1744), de John Newbery, que atrai o público pela edição, ilustrações e temas variados. Os livros infantis, do século XVIII e XIX, já demonstravam cuidado quanto à seus formatos, no emprego de papéis ornamentais, nos livros coloridos a mão, etc (POWERS, 2008).

Apesar da adequação da expressão proposta por Hunt, para esta pesquisa, pretende-se empregar o termo “literatura infantil” para designar esse gênero. Quando se adiciona a palavra “infantil”, conseqüentemente, ocorre uma redução significativa do corpus do que se convencionava por literatura. Há também uma mudança analítica e crítica, que envolve questões pedagógicas, psicológicas e utilitárias para esse gênero literário com uma ênfase para a sua função de letramento e de formação social.

Sob um primeiro olhar, o termo delimita um público específico como leitor. Mas afinal, o que se compreende como literatura infantil e, principalmente, o que a distingue do restante do universo literário? O crítico Peter Hunt debate os diversos sentidos que circundam a literatura infantil, tanto os preconceitos, as distinções e as formas de conceber o leitor, nesse caso um leitor bem específico. Dentro dessa argumentação, John Townsend (2010) menciona que apesar dos

livros infantis fazerem parte da literatura, a “única definição prática de um livro infantil hoje – por absurdo que pareça – é ‘um livro que figura na lista de infantis de uma editora’” (TOWNSEND apud HUNT, 2010, p. 98). A afirmação de Townsend parece levantar apenas um argumento relativo à prática mercadológica, porém, ele também ressalta a dificuldade de se definir a literatura infantil. O que se percebe nas variadas buscas por uma conceituação é que a literatura infantil se distingue a partir do público que pretende atingir. Ziberman dá uma ênfase a esse argumento:

Raramente algum tipo de arte se define pela modalidade de consumo que recebe. No âmbito da literatura, o elemento de ordem diferencial é atribuído à linguagem (poesia x prosa), aos modos de representação (narração x diálogo) ou ainda ao assunto: relato policial, romance de tese, tragédia. A originalidade dos textos para criança advém do fato de que é a espécie de leitor que eles esperam atingir o que determina a sua inclusão no gênero designado como literatura infantil. (ZILBERMAN apud PEREIRA, 2009, p. 27)

Não é o tema, a moral ou o cânone que caracterizam a literatura infantil. Certamente, estes pressupostos interferem nas escolhas e definições mas, de forma mais concreta, o público para o qual o livro foi pensado é o que caracteriza o que se pode entender como literatura infantil, segundo o que também defende Peter Hunt. Dessa forma, chega-se à definição de que “existem bons livros que são apenas para adultos [no entanto] não há bons livros que sejam apenas para crianças” (AUDEN apud HUNT, 2010, p. 75). Para a literatura de forma geral, assim como para a literatura infantil, são exigidos os mesmos critérios de crítica, o que se modifica é como simplificar, depurar o texto e torná-lo acessível à criança. Essa ideia é reforçada por Isabelle Jan, quando menciona que o “importante [...] não é se ela é ou não literatura, mas que ela deve ser para crianças; seu interesse e importância, dependem dessa característica específica” (JAN apud HUNT, 2010, p. 76). Percebe-se, portanto, que a especificidade do público alvo é o que, essencialmente, define esse gênero literário.

Hunt debate também o problema da literariedade, recorrendo a Terry Eagleton, para quem o discurso literário se apresenta, na maioria das vezes, como “[...] uma questão de autoridade arbitrária da instituição literária.” (EAGLETON apud HUNT, 2010, p. 88). Nesse sentido, Hunt destaca o problema de definir o texto literário conforme o cânone, ressaltando como essa ação acaba priorizando um grupo e, conseqüentemente, excluindo outro, neste caso,

deixando o público infantil de fora (HUNT, 2010). Para a literatura infantil há ainda outro aspecto usado para definir o que é literário dentro dos textos infantis, pois ele é normalmente definido “[...] tanto por ‘bons para’ como por ‘bons’; e aquilo que é inútil não pode ser bom para a criança-leitora” (HUNT, 2010, p. 90), ou seja, definido sob o aspecto pragmático quanto à sua função e utilidade. Muito do que se verifica na literatura infantil surge como ‘bom para ensinar a dormir sozinho’ ou ‘bom para ensinar a ir no banheiro’, e assim por diante, dificultando uma apreciação verdadeiramente artística. Para Hunt, dada a dificuldade de classificação, essa literatura infantil permanece como um termo de valor, distinto da literatura geral em um aspecto muito importante: aqui o público é bem restrito.

Dentro destes pressupostos, cabe a afirmação de Maria Lucia Costa Rodrigues (2012): “É possível que ela (a literatura infantil) seja o gênero, na literatura em geral, de caráter mais completo, pois não faz distinção de leitor; encanta pessoas da mais tenra idade ao mais sensível dos anciões” (RODRIGUES, 2012, p. 40). Como a literatura infantil é destinada a indivíduos em desenvolvimento, é uma forma literária em constante adaptação, sempre se transformando para um público que está, também, mudando. Para Hunt essa é uma das características marcantes dessa literatura: uma preocupação maior com o leitor que receberá o texto (HUNT, 2009).

Ao pensar a literatura infantil de acordo com seu público, surge também outra questão: de quem se fala quando falamos de crianças? Devido às diferenças de classes, presentes em todos os momentos de nossa história, podemos verificar definições muito diversas do que constitui a infância. Um exemplo pode ser lembrado quanto ao período da Revolução Industrial, em que a burguesia propunha mais cuidado e dedicação a seus herdeiros, enquanto o trabalho infantil era cruel entre as classes mais pobres. Nesse sentido, a população mais carente não sentia da mesma forma as mudanças sobre a percepção do universo infantil presenciadas pelos pequenos burgueses. Para Peter Hunt, cada período da história pode comportar variadas concepções de infância: “a definição de infância muda, mesmo no âmbito de uma cultura pequena, aparentemente homogênea, tal como muda o entendimento das infâncias do passado.” (HUNT, 2010, p. 94). Segundo Hunt, a divisão entre a criança e o adulto demarcada no passado ainda ecoa nos dias de hoje, principalmente, na literatura infantil.

Essa demarcação entre universo adulto e infantil desponta da concepção de uma educação formal e coletiva, como o surgimento dos colégios a partir do século XVI e XVII. A partir desse momento aparece a ideia de civilidade na Europa que colabora para a distinção do universo adulto do infantil. Carlota Boto (2002) propõe um estudo sobre a concepção contemporânea de infância, pelo menos enquanto referência para o que se produz de literatura infantil e o que a influencia. Em sua análise surge o pensamento de Philippe Ariès, o qual destaca um maior apego à criança como consequência da diminuição da taxa de mortalidade e procedimentos contraceptivos, resultando no reconhecimento de uma especificidade da infância. Outro pensador contemplado por Boto é António Gomes, que ressalta o abismo entre as classes sociais, consequentemente não estendendo um novo conceito de infância aos menos favorecidos. Já no pensamento de Joel Postman (também presente no estudo de Carlota Boto) emerge algo além do pensamento de Ariès: o conceito de pudor e civilidade, que expande a distância entre crianças e adultos. Postman destaca, ainda, o papel da prensa e a posição do homem letrado, tornando a educação indispensável para alcançar a fase adulta. Com o pensamento voltado para a formação da criança e sua jornada para a fase adulta, a literatura destinada à criança também começa a ser pensada de acordo com seu aspecto pedagógico. Junto do pensamento pedagógico e educacional, destaca-se a possibilidade de moldar esse jovem indivíduo por meio da educação.

[...] a criança [...] é destacada apenas por seu caráter incompleto; por um não-ser adulto. Pouco a pouco reconhecida em especificidades que são suas, passaria a ser observada, paparicada, mimada e, finalmente, amada. Essa longa trajetória, contudo, teria sido acompanhada por acentuadas mudanças na agremiação familiar e pelo decréscimo nas taxas de mortalidade infantil, que, por si mesmas, teriam acentuado o apego dos adultos por suas crianças. (BOTO, 2002, p. 12)

É a partir da preocupação com o desenvolvimento da criança (presente obviamente nas classes mais abastadas) que surge uma mudança na educação destinada para ela. A criança é incompleta e precisa de auxílio para se tornar adulta. Surgem ideias sobre o conceito de infância inocente e, da mesma forma, o pudor relativo à criança. Obviamente, são pensamentos que não alcançam todas as classes sociais. Ainda em nossos dias, adentrando o interior do país, podemos verificar formatos sociais muito distintos da concepção da infância. O

que pretendemos destacar, aqui, são conceitos que acabaram influenciando a produção literária.

Enfatizamos que o valor pedagógico e instrutivo ainda permanece como característica marcante da literatura que se lê nas escolas e com relação a crítica destinada ao gênero.

Existe também uma longa – e longe de morta – tradição de didatismo sustentando que os livros para crianças devem ser morais e educativos; isto talvez seja consequência inevitável da dominação dos adultos, quando tanto os personagens infantis como as crianças-leitoras são subservientes à voz adulta no livro. (HUNT, 2010, p. 290)

Como destaca o pensamento de Peter Hunt, a literatura acaba voltada para sua utilidade educacional e moralizante. Essa especificidade da literatura infantil promove parte do preconceito que recebe dentro dos estudos literários e a aproxima, continuamente, dos estudos pedagógicos e psicológicos.

O interesse pedagógico, apesar de prejudicial por sua crítica moralizante, alavancou a produção de conteúdo para o gênero. Olhando perspectivamente para a história da literatura, é possível perceber que a literatura infantil é relativamente recente. Suas primeiras expressões limitaram-se a transcrições de narrativas orais, com pouca criação. Seu surgimento tardio também colaborou para sua marginalização dentro do cânone.

Bárbara Carvalho (1987), em seu livro *A literatura infantil: visão histórica e épica*, oferece um panorama da literatura mundial e brasileira, que surge principalmente do folclore, das fábulas e dos contos de fadas, resgatados da tradição popular. A base da literatura infantil está presente na tradição oral que, por muito tempo, propagou o mito, o folclore e as fábulas, cada qual com sua especificidade, porém relacionados na representação do mundo, do homem e para explicar sua existência. As histórias¹² maravilhosas surgem a partir do que o homem não sabe explicar da natureza. Dirce Waltrick do Amarante destaca a origem dos contos de fadas na tradição oral e na tentativa de dar sentido à natureza:

Giambattista Vico afirmou que, quando “os homens, ignorantes das causas naturais que produzem as coisas” não podiam explicá-las, davam a elas a sua própria natureza, sendo esse um procedimento típico da criança, que pela fantasia tenta se aproximar daquilo que não pode explicar [...]. (AMARANTE, 2013, p. 23)

¹² Nesta dissertação empregaremos o termo “história”, eventualmente, no mesmo sentido de narrativa, para abordar a plenitude do que o autor deseja nos contar na aventura que propõe.

Como se o homem não pudesse deixar de compreender algo, ele imagina e busca uma forma de justificar os eventos naturais que o cercam. Dessa forma, se propaga o mito, a fábula, o folclore, o conto de fadas, a parábola, etc. Carvalho (1987) descreve o mito como o que “projeta o homem num mundo de realidades simbólicas [...]” (p 24). O mito representa a essência da ficção no homem e é a semente, conseqüentemente, de toda literatura, principalmente da infantil, gerando desdobramentos nas fábulas e contos de fadas. Essas são narrativas não destinadas, primordialmente, para as crianças, como discorre Marie-Louise Von Franz:

Antigamente, até mais ou menos o século XVII, os contos de fada não eram destinados apenas às crianças, mas também a adultos das classes mais baixas da população como lenhadores e camponeses, divertindo-se as mulheres a ouvi-los enquanto fiavam. Havia inclusive, narradores profissionais de contos de fada, sempre solicitados a repetidamente narrar contos de fada. (VON FRANZ, 1985, p. 18)

Segundo a autora, a origem destes contos é nebulosa, sendo considerados como “degenerações de mitos”, ou ainda, como a parte “degenerada da literatura” (VON FRANZ, 1985). Estas suposições colocariam os contos de fadas como inferiores às demais construções, desvalorização que não corroboramos neste estudo. O que faria com que essas narrativas perdurassem por tanto tempo seriam seus conteúdos que dialogam com o inconsciente e necessidades “arquetípicas” de todo ser humano, segundo o pensamento desenvolvido por Von Franz (1985) e Bruno Bettelheim (1980). Pelo caráter fantástico/maravilhoso esses contos, de certa forma míticos, atraíam a atenção das crianças. Com a constituição de um sistema educacional coletivo para os jovens, assim como reflexões pedagógicas sobre a literatura para crianças, essas narrativas são compiladas e reescritas diretamente para elas. Cleber Fabiano da Silva (2013) aponta, entre uma das justificativas para a permanência destas narrativas, a relação com “os ritos de passagem e de iniciação presentes nas histórias desde tempos remotos” (SILVA, 2013, p. 40). Outro aspecto sobre os contos de fadas, destacado por Silva (2013), é o significado do termo “fada”, presente nessa forma de narrativa, mas que quase nunca apresenta, realmente, fadas em seu conteúdo. Segundo Silva, a palavra vem do termo latim *fatum* que tem relação com destino, desafios e fatalidade (SILVA, 2013). Podemos identificar, constantemente, nas narrativas de contos de fadas os elementos citados, com personagens enfrentando provações, passando por

transformações, etc. São características que nos remetem, como os autores mencionam, às narrativas primordiais da história do homem.

Quando pensamos nos mais antigos relatos, realizados para crianças, somos naturalmente direcionados para os contos de fadas. No entanto, é necessário refletir também o que poderíamos incluir na leitura das crianças antes dos contos de fadas e do que nos trouxe o século XIV. Que obras haviam? Acreditamos ser válido considerarmos obras como as fábulas de Esopo¹³ (*Esopo – fábulas completas*, 2013) e *As mil e uma noites*¹⁴ (2015). Provavelmente, os versos de Homero alcançaram as crianças ou, indo ainda mais longe, as narrativas fantásticas de Chuang Tzu¹⁵. Quanto ao livro ilustrado, de acordo com Martin Salisbury e Morag Styles (2013), “O livro *Orbis Sensualium Pictus* (O mundo visível, 1658), de Comenius, é geralmente visto como o primeiro livro ilustrado, pois era um livro de imagens criado especificamente para o público infantil” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 12). Esses exemplos auxiliam a olhar, o mais distante possível, para o que atraia o interesse do público infantil. Segundo Barbará Carvalho (1987), o mito, o folclore e o conto de fadas, sempre encantaram as crianças, pois elas estão constantemente buscando entender o mundo e como ele funciona, da mesma forma, que estão construindo a própria realidade.

Entre os principais representantes dos contos de fadas estão autores como La Fontaine, com *Fábulas* (1668), Charles Perrault, com *Contos da mamãe ganso* (1697) e Condessa de Murat, com seus *Contos de Fadas* (1698). Essas obras são caracterizadas pelo resgate de narrativas orais, sem origem definida. La Fontaine e Perrault distinguem-se por destinarem declaradamente suas

¹³ Associada a Esopo, a fábula é muito mais antiga do que ele, encontrando paralelos em diversas histórias de características semelhantes, anônimas e de origem popular, espalhadas pelo mundo. Ainda assim, Esopo é tido em larga medida como o pai da fábula e a Grécia como sua pátria. Personagem lendário, as primeiras menções ao fabulista surgem no final do século V a. C., nas comédias de Aristófanes e nas Histórias, de Heródoto. (DUARTE apud ESOPPO, 2013, P. 7)

¹⁴ Massudi, que viveu no século XI e foi um dos escritores mais viajados do seu tempo, afirmou que *As mil e uma noites* foram tiradas do livro persa *Hezar Afsaneh* [Mil histórias]. Esta última obra, segundo se afere de uma referência que a ela faz Firduzzi, no prefácio de *Schanameh* [Livro dos reis], é atribuída a um poeta persa, Rasti, que teria vivido na segunda metade do século X. (TAHAN apres., 2015, p. 16)

¹⁵ Chuang Tzu viveu nos séculos III e IV a. C. In. BORGES, Jorge Luis; Antologia da literatura fantástica. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

narrativas para o público infantil. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm – que publicaram pela primeira vez em 1812 – documentaram as narrativas principalmente como folcloristas que desejam preservá-las¹⁶. É importante frisar que quando destacamos a literatura infantil a partir do século XVII não endossamos que ela não existia antes, de alguma maneira, mas sim, como afirma a autora Barbara Carvalho, “[...] tem lugar a especificação da literatura Infantil, não o seu nascimento” (CARVALHO, 1987, p. 87).

No período do século XVII e, principalmente, no século XVIII, aconteceu o florescimento e o resgate das narrativas mágicas com as narrativas de aventura, com destaque para Daniel Defoe com seu *Robison Crusoe* (1719) e Jonathan Swift com *As viagens de Gulliver* (1726).

O século XIX retoma as narrativas maravilhosas, tendo Hans Christian Andersen (1805-1875) como expoente deste período e pai da literatura infantil até os dias atuais. Entre suas mais famosas narrativas estão: *A vendedora de fósforos*, *O soldadinho de chumbo*, *A pequena sereia*, e *O patinho feio* (ANDERSEN, 1978). As narrativas de Andersen têm como característica o ponto de vista do oprimido e são envolvidas em um nuvem de melancolia. Não se pode deixar de destacar desse período *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi, e *As aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. Também é no século XIX que os irmãos Grimm resgatam do folclore os contos populares que caracterizaram o que se pode chamar de literatura infantil durante muito tempo.

No Brasil a escrita para crianças se manteve muito tempo nas traduções e adaptações. Apenas no século XX aparecem trabalhos mais autorais, como o de Thales Castanho de Andrade, com o livro *A filha da floresta* (1915), seguido por Monteiro Lobato, que lança como seu primeiro livro *Reinações de narizinho* (1921). Lobato também apresenta uma literatura infantil voltada constantemente para a releitura da tradição, não apenas dos contos de fadas, mas também dos temas mitológicos gregos e do folclore brasileiro. Esses são as representações

¹⁶ Os irmãos chamavam seus contos de *Märchen* “que significava ‘notícia’, ‘mensagem’ ou ‘relato’ associado a um acontecimento notável” (MAZZARI, 2012, P. 12). Citando Wilhelm Grimm, Mazzari traz a seguinte definição do autor sobre o conto maravilhoso: “[estes] são narrados para que em sua luz suave e pura os primeiros pensamentos, as primeiras forças do coração despertem e vicejem; uma vez, porém, que sua singela poesia, sua íntima verdade pode alegrar e instruir todo e qualquer ser humano [...]” (GRIMM apud MAZZARI, 2012, P. 13).

mais antigas que possuímos de uma identidade nacional, no entanto, a literatura infantil brasileira contemporânea está em ascensão, com autores como: Ana Maria Machado (premiada com o *Hans Christian Andersen* em 2000), Ruth Rocha (mais de 130 títulos publicados), Angela Lago (escritora e ilustradora premiada), Eva Furnari, Ziraldo, Roger Melo, Odilon Moraes e muitos outros.

Há uma significativa produção literária para crianças no mundo todo. Apesar disso, grandes livros, como o de Lewis Carroll (1865) ou Carlo Collodi (1883), não recebem grande destaque dentro do cânone literário. Há uma marginalização inerente aos livros infantis, difícil de superar. Italo Calvino reflete sobre a redução da literatura infantil a uma literatura menor em seu ensaio das *As aventuras de Pinóquio*, de Collodi.

[...] o lugar que em cem anos *Pinóquio* conquistou em nossa história literária é bem o de um clássico, mas de um clássico menor. Pois chegou a hora de dizer que deve ser considerado entre os grandes livros da literatura italiana, sem *Pinóquio*, alguns componentes necessários viriam certamente faltar. (CALVINO apud COLLODI, 2011, p. 346)

Nas palavras de Calvino fica evidente a necessidade de repensar os estudos de literatura infantil e como eles são vistos pela crítica. Infelizmente, muitos clássicos são deixados de lado como antiquados, ou pior, adaptados para versões “recatadas” e “domesticadas”. Como toda forma contemporânea de entretenimento, aquela voltada para crianças também está constantemente dialogando com seu passado, sempre adaptando e transformando os clássicos infantis. As versões da Disney não deixam de confirmar esse movimento.

Amarante (2013), em seu livro *Pequena biblioteca para crianças*, questiona as “[...] versões ‘adocicadas’, ‘corrigidas’ ou ‘pedagogicamente sancionadas [que] se impuseram a todos [os contos de fadas e a literatura infantil de forma geral]” (AMARANTE, 2013, p. 10). A autora busca um resgate de narrativas clássicas que acabaram desprezadas pelo “politicamente correto¹⁷” e outras atuais restrições de conduta, mas que pertencem ao cerne da literatura para crianças. Ao abordar, por exemplo, o livro *João Felpudo* (2011), de Heinrich

¹⁷ O termo “politicamente correto” é bem recente, fruto da contemporaneidade e pós-modernidade. Uma das principais referências à questão é um manual criado (QUEIROZ, Antônio Carlos. *Politicamente correto e direitos humanos*. Brasília: SEDH, 2004) para indicar expressões preconceituosas que deveriam ser abandonadas pela população. No entanto, gerou muitas críticas e foi abandonado pelo governo. Referências a seus propósitos semelhantes permanecem em nossa sociedade em diversas áreas, repensando especialmente o que é recomendado para as crianças.

Hoffmann, Amarante comenta como a obra surgiu da frustração do autor que queria presentear o filho e apenas encontrava “histórias moralistas que começavam e terminavam com ameaçadoras prescrições [...]” (HOFFMANN apud AMARANTE, 2013, p. 35). Ocorre que o engajamento moral, muitas vezes, produzido pela própria crítica literária, confina a literatura infantil em um espaço inferior ao que lhe é devido, distanciando-a da arte pela arte ou ainda do puro entretenimento sem função definida.

Peter Hunt (2010), quando debate sobre a crítica voltada à literatura infantil, destaca que o crítico é antes de tudo um adulto que considera a interpretação adulta como a correta. A avaliação ou crítica partindo da recepção geralmente é pouco empregada, já que o ponto de vista da criança é tido como pouco qualificado e mesmo difícil de alcançar. Direcionar as análises considerando o olhar da criança e sua relação com a obra é indispensável para refletir questões de recepção, já que elas executam a leitura de forma muito distinta. Hunt dá significativa atenção à crítica que reflete sobre o leitor infantil. Ele destaca, entre as formas interpretativas de narrativas na criança, a propensão natural à encenação, relação próxima com a metáfora e capacidade de lidar com “atos narrativos complexos” (HUNT, 2010, p. 119), o que confirma que ao tratar do leitor infantil não estamos “lidando com capacidade menor, mas com um tipo diferente de capacidade, que tende a encarar a narrativa de um modo não abordado pela teoria convencional” (HUNT, 2010, p. 119).

O livro de Maurice Sendak, *Onde vivem os monstros*, mostra-se como um bom exemplo quanto ao problema da crítica e recepção do público infantil. Os diversos teóricos que abordam o livro ilustrado exaltam o aspecto revolucionário da obra de Sendak, que “foi um dos primeiros a impactar educadores e intelectuais, assim como as crianças, os pais e a comunidade artística” (SALISBURY e STYLES, 2013, p. 38). Entretanto, a comunidade mais conservadora considerou o livro perturbador e assustador demais para as crianças. Segundo o que o próprio Sendak afirma em entrevista, críticos, como o renomado Bruno Bettelheim, autor do livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, demonstraram aversão ao seu livro. No documentário, produzido por Spike Jonze (2009), Sendak afirma que foram as crianças que construíram a popularidade de sua obra, independente da opinião dos pais. O que é evidente na literatura são divergências entre o leitor implícito, construído pelo autor, e o

idealizado pelos críticos. Essa questão é ainda mais distante do real quando se aborda a literatura infantil. As crianças se relacionam com uma obra de uma forma bem diversa do adulto, o que não deve determiná-la como inferior ou menos complexa, como confirma Hunt (2010). Certamente uma pesquisa de campo, vivenciando a obra diretamente com os pequenos leitores, nos traria mais dados sobre esse aspecto, no entanto, esse objetivo não faz parte da presente dissertação. Os comentários sobre esse assunto estão baseados nas análises oferecidas por teóricos como Peter Hunt, Sophie Van der Linden, Cleber Fabiano da Silva e Bárbara Carvalho.

Vale ressaltar que a interferência da crítica, como força controladora, não é exclusiva na literatura infantil. No entanto, a proximidade de pedagogos ditando o que deve ser lido na infância é marcante até os dias atuais. A moral e o pudor também ecoam sobre a literatura de forma geral, assim como em todas as demais expressões artísticas. Não se pode esquecer o processo judicial sofrido por Gustave Flaubert por seu *Madame Bovary* (1857), ou Allen Ginsberg por seu poema *O uivo* (1956). Quando pensamos em crítica, surgem problemas ainda maiores, como o papel da arte, sua função na sociedade, o que é realmente literatura e não apenas cartilha educativa, etc. A literatura infantil, “como toda arte, é, antes de mais nada, recreação, jogo lúdico, no contexto infantil: e isso é bastante para torná-la imprescindível a qualquer programa educacional que vise à criança” (CARVALHO, 1987, p. 176). Quando atinge seu potencial artístico, qualquer função educativa, se for esse o interesse, poderá ser alcançada. A própria concepção do que se compreende como infância surgiu atrelada a propósitos pedagógicos, o que torna ainda mais complicado distanciar a literatura infantil de estudos e leituras dessa ordem. Hunt (2010) destaca a importância dessa empreitada, não apenas concentrada dentro dos estudos literários, mas também envolvendo todas as demais áreas que acabam se relacionando com a literatura produzida para crianças. Essas áreas envolvem desde estudos pedagógicos, psicológicos, de cultura, artes gráficas e estudos sociais.

Do ponto de vista histórico, os livros para criança são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica; do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e para a cultura, além de estarem no auge da vanguarda da relação palavra e imagem nas narrativas, em lugar da palavra simplesmente escrita. (HUNT, 2010, p. 43)

A história da literatura infantil abarca, em sua evolução, a constante interação entre palavras e imagens. E não somente entre as duas linguagens: o livro infantil emprega o suporte físico, gráfico e paratextual para produzir sentido. Peter Hunt, ao discutir como se dá a experiência literária na infância emprega um exemplo para discuti-la: “A pergunta ‘Qual era seu livro favorito quando criança?’ bem pode ser respondida ‘era azul’” (HUNT, 2010, p. 107). O exemplo do autor apresenta um possível novo olhar sobre a literatura, o qual valoriza também a materialidade como parte do significado e experiência que nasce do livro nas mãos da criança.

A literatura infantil, mais que qualquer outra, possibilita uma leitura criativa no emprego que faz das variadas linguagens e de seu formato como elemento comunicador no livro. Como afirma também Rodrigues, ao pensar o livro infantil e a forma que a criança lida com ele:

A criança terá um olhar diferente para o livro, porém não se deve confundir esse olhar com incapacidade de ler as entrelinhas sugeridas pelo escritor; ela construirá sua própria interpretação, mediante uma visão provavelmente mais pura diante do texto e da imagem, notando o livro como um todo: sua capa, seu formato, as cores, as formas e o diálogo entre as linguagens. (RODRIGUES, 2012, p. 40)

Rodrigues vê a leitura infantil como "mais pura", pensamento que não endossamos, por idealizar uma inocência primordial absoluta. No entanto, certamente a criança possui uma interação mais simples e livre com o livro, mais aberta e com menos preconceitos que normalmente são adquiridos com a maturidade. A literatura infantil não é menor que as demais formas de expressão literária, e sim gera outro tipo de leitura e relacionamento do leitor com o texto, principalmente, se incluirmos nessa perspectiva as variadas possibilidades de livros, dentro do que se compreende como literatura infantil. Há outras camadas de leitura ocultas na aparente simplicidade de um livro de criança.

O livro infantil apresenta um problema mais difícil, tecnicamente mais interessante – o de fazer uma declaração adulta inteiramente séria, como qualquer bom romance, sendo extremamente simples e transparente [...]. A necessidade de compreensão impõe uma obliquidade emocional, um procedimento indireto na abordagem, que, como a elisão e a afirmação parcial na poesia, muitas vezes é fonte de força estética. (WALSH apud HUNT, 2010, p. 77).

Como verificamos na afirmação de Walsh, é ainda mais desafiante o desenvolvimento de um livro infantil, mais complexo do que se imagina, pois une um grande depuramento do texto dentro de uma estrutura poética de construção.

É na literatura infantil que verificamos alguns dos recursos mais criativos de linguagem, onde as palavras, as imagens, a capa, o índice, o papel e mesmo o formato do livro contribuem para sua construção. Abordaremos adiante, de maneira mais plena, os processos gráficos e o lugar da imagem e ilustração no livro infantil, mas é importante que a interação que o livro estabelece com essas linguagens e processos, e como articula essa relação, seja aqui já apresentados.

Sabe-se que os recursos empregados para expandir a construção de sentido, por meio de variadas linguagens e suportes, foram evoluindo com o passar do tempo, nascendo das possibilidades de impressão e gravura do século XV. Variados métodos de impressão surgiram, permitindo cores, outras formas de justapor texto verbal e ilustração, etc. Além disso, o desenvolvimento tecnológico permitiu novas possibilidades para a edição de livros infantis. Com esses avanços, a interação entre palavra e imagem foi privilegiada, enriquecendo a realização do livro ilustrado. É nesse ambiente rico de oportunidades que surge a publicação mais marcante de Maurice Sendak: *Onde vivem os monstros*.

Nesta obra, Sendak reafirma a relação da literatura infantil com os intertextos e a experimentação da linguagem. Lembrando que a criança não se relaciona com o livro como o adulto e, para isso, é indispensável que o formato “livro ilustrado” seja pensado além da narrativa que brota do texto verbal e empregue todos os recursos comunicativos, testando alternativas para dialogar de forma mais viva com a criança. A maneira como Sendak realiza a interação de palavra e imagem foi inovadora, principalmente, por se tratar de uma comunicação não estritamente estética, mas de impacto na narrativa. Por outro lado, Sendak conversa com grande parte da história da literatura infantil, rememorando técnicas e elementos das narrativas dos contos de fadas e outras do século XIX.

Percebe-se, portanto, que mais do que uma história moralizante e bem instrutiva, a literatura infantil é construída, principalmente, a partir desses espaços imaginários, tão conhecidos da infância. A criança se move por meio dessas passagens maravilhosas. Com seu livro *Onde vivem os monstros*, Sendak construiu uma nova passagem para a fantasia. A literatura infantil moldada pelo autor é rica nesse diálogo com o onírico latente na infância. Para entender melhor esses seus procedimentos é necessário nos voltarmos um pouco

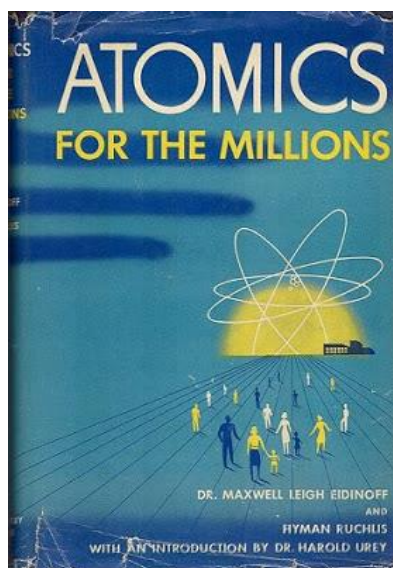
para sua carreira e para suas outras obras. É o que propomos no tópico seguinte, que aborda um pouco da vida e trajetória artística de Maurice Sendak.

1. 1 CONHECENDO MAURICE SENDAK

Maurice Bernard Sendak (1928 - 2012) foi um grande autor de livros ilustrados e é considerado o artista mais importante de literatura infantil do século XX (NEW YORK TIMES, 2012). Filho de imigrantes poloneses judeus, nasceu nos EUA (Nova York), vivenciando, apenas por meio de seus parentes, os horrores da Segunda Guerra Mundial. A infância de Sendak foi o período mais marcante de sua vida, o que ecoaria em toda sua produção artística até os últimos dias. Nas entrevistas realizadas com o artista, ele sempre relata uma infância reclusa, devido aos constantes problemas de saúde. O isolamento tornou-o um atento observador, sempre atento às brincadeiras infantis vistas do alto de sua janela. Uma das relações marcantes em sua vida e obra foi o amor pelos irmãos mais velhos, Jack e Natalie, que, de acordo com Sendak, sempre o protegeram de seus “amedrontadores” pais, Philip e Sadie. Ainda de acordo com o autor, seu pai não aceitava sua carreira artística, mesmo quando se mostrou promissora. Tanto o pai como a mãe, nunca souberam da homossexualidade do filho (SENDAK apud JONZE, 2009).

Seu primeiro trabalho como ilustrador foi para o livro *Atomics for Millions* (1947) (FIGURA 2), um livro teórico de física. Ele trabalhou também com cenários para a série de quadrinhos *All American Comics*, da DC. Graças ao contato com a editora Ursula Nordstrom, Sendak iniciou sua carreira como ilustrador. O primeiro livro infantil que ilustrou, do autor Marcel Aymé, foi *The Wonderful Farm* (1951) e sua primeira atuação como autor e ilustrador foi *Kenny's Window* (1956). Maurice Sendak já havia ilustrado mais de 30 livros antes do lançamento de *Where The Wild Things Are* em 1963.

FIGURA 2 – ATOMICS FOR THE MILLIONS – ARTE DE MAURICE SENDAK –1947



FONTE: internet¹⁸

Sendak publicou mais de 100 livros durante sua carreira. Entre eles, estão obras em que atuou apenas como ilustrador e outras também como escritor. Além dos livros, Sendak também criou cenários para óperas e peças de teatro. Entre os seus livros mais importantes estão *The Sign on Rosie's Door* (1960), *Higglety Pigglety Pop! or There Must Be More to Life* (1967), *Na cozinha noturna* (2014, edição original 1970), *Outside Over There* (Lá fora, logo ali, 1981), *We Are All in the Dumps with Jack and Guy* (1993), *Little Bear* (de Else Holmelund Minarik, 1957-1968), *Seven Tales by H. C. Andersen* (1959), entre outros.

De acordo com Sendak, seu livro realmente infantil é *Onde vivem os monstros* (2009). No livro *Na cozinha noturna* (2014), com tom ainda mais infantil que *Onde vivem os monstros* (2009), o autor afirma ter incluído suas lembranças favoritas da infância (SENDAK apud WOODS, 1966). Além destes, seus livros ditos mais queridos são: *Higglety Pigglety Pop! or There Must Be More to Life* (*Higglety Pigglety Pop! ou Deve haver mais na vida*, 1967), onde homenageia sua cachorra Jennie no papel de protagonista da história; e *Outside Over There* (Lá fora, logo ali, 1981), onde conta de forma lúdica sua relação com a irmã e o trauma de infância, causado pelo sequestro e morte do bebê Lindbergh, ocorrido em 1932.

¹⁸ Fonte: <http://collectingchildrensbooks.blogspot.com.br/2009/03/arts-and-sciences.html>

Com relação a suas referências e inspirações, Sendak costuma citar William Blake, Randolph Caldecott¹⁹ e Wilhelm Busch²⁰. O autor também destaca sua paixão pela literatura infantil alemã, por *Mickey Mouse* e pelo *Pinocchio* ilustrado por Attilio Mussino (1911), assim como outros ilustradores do século XIX. Não podemos ignorar, observando essas referências, que Blake foi tanto escritor como ilustrador, o mesmo caminho trilhado por Sendak. Os autores Salisbury e Styles (2013) citam Blake como um dos primeiros a experimentar a relação palavra imagem, o que torna evidente o motivo de admiração de Sendak. Anna Castagnoli, em um artigo escrito para a revista *Emília*²¹, traça relações ainda mais estritas do trabalho de Sendak com as pinturas de Blake, principalmente, quando estabelece conexões com a composição e algumas escolhas de cores entre *A divina comédia* ilustrada por Blake e *Onde vivem os monstros* (2009) de Sendak (CASTAGNOLI, 2014). São observações curiosas que merecem menção nesta pesquisa. Para destacarmos essa relação referenciamos aqui uma das obras de Blake quanto a esse aspecto (FIGURA 3).

¹⁹ Maurice Sendak, em Caldecott & Co. (1988): “A obra de Caldecott assinala o início do livro ilustrado moderno. Ele concebeu uma engenhosa justaposição de imagem e palavra, um contraponto que nunca acontecera antes. Abstraem-se as palavras – e as imagem fala. Abstraem-se as imagens – e as palavras falam. Em suma, trata-se da invenção do livro ilustrado”. (SENDAK apud CHWAST apud LINDEN, 2011, p. 161)

²⁰ Poeta, pintor e caricaturista (1832 -1908) alemão do século XIX (CECH, 1991).

²¹ Edição *online* Revista Emília. Fonte: <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=422>

FIGURA 3 – BEATRICE ADDRESSING DANTE FROM THE CAR – WILLIAM BLAKE – 1824



FONTE: Internet²²

Sendak comenta sua influência dos quadrinhos e da animação. No estudo que Cech (1991) propõe sobre o livro *Na cozinha noturna* (2014), há uma forte homenagem ao clássico quadrinho *Little Nemo*²³ (1905). De acordo com Sendak, em suas obras constantemente há uma predisposição para criar ritmo e um tipo de musicalidade nas ilustrações, como se os personagens estivessem prontos para um salto, uma corrida ou uma dança (SENDAK apud WOODS, 1966). É possível verificar em diversos trabalhos de Sendak a intenção de mobilidade e mesmo uma continuidade nas imagens que cria. Um exemplo pode ser visto, novamente, no livro *Na cozinha noturna* (2014). Ele faz uso de uma linguagem que remete aos quadrinhos nessa obra (FIGURA 4), assim como forte expressão de movimento. O texto em caixas também denota o contato com os quadrinhos e em outros momentos da aventura outras formas de balões surgem, assim como outras formas de quadros.

²² Fonte imagem: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2001/william-blake/photo-gallery>

²³ Personagem principal da série *Little Nemo in Slumberland* depois chamada de *In the Land of Wonderful Dreams*. Histórias publicadas de 1905 a 1913 e criadas por Winsor McCay (1871-1934). Eram publicadas semanalmente no jornal *New York Herald* e depois no *New York American*. Fonte: <http://www.comicstriplibrary.org>

FIGURA 4 – p. 26-27 – NA COZINHA NOTURNA –MAURICE SENDAK – 2014



FONTE: A autora (2016)

Dentre suas obras, três delas são especialmente marcantes quanto sua ambientação noturna e de jornada lúdica: *Onde vivem os monstros* (1963), *Na cozinha noturna* (2014) e *Outside Over There* (Lá fora, logo ali, 1981). Para o autor são suas obras mais importantes e que funcionam como uma trilogia, conforme Cech destaca:

No final dos anos 1970, em palestras e entrevistas, que faziam parte do que Michael descreve como "acúmulo de pelo menos cinco anos" de interesse da mídia no livro, Sendak referia-se a *Outside Over There* como o volume final de uma trilogia de obras que começou com o **rumpus** (bagunça geral) revolucionário de *Onde vivem os monstros* e continuou com heroísmo noturno de *Na cozinha noturna*.²⁴ (CECH, 1995, p. 213, tradução nossa, ênfase nossa)

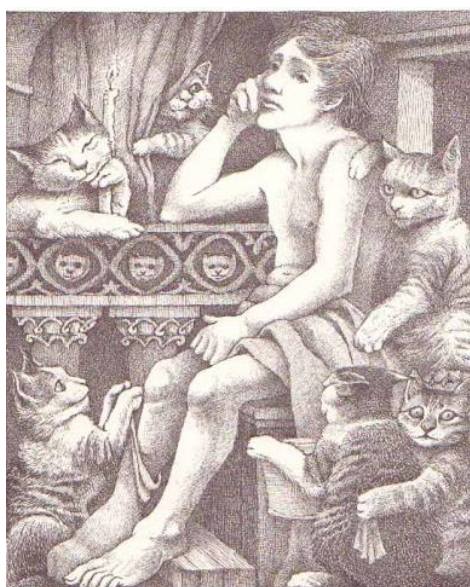
A relação entre as três obras é evidenciada nos títulos, todos remetendo a lugares e espaços. Nessas obras a imaginação é construída pela criança e o conflito ou aventura nasce a partir do seu quarto. Além disso, os três protagonistas imergem em uma aventura individual no imaginário no que se constitui em um ambiente totalmente onírico, no caso de *Onde vivem os*

²⁴ By the late 1970s in lectures and interviews, as part of what Michael describes as "at least a five-year buildup" of media interest in the book, Sendak was referring to *Outside Over There* as the final volume in a trilogy of works that began with the revolutionary rumpus of *Where the Wild Things Are* and continued with the nocturnal heroics of *In the Night Kitchen*. (CECH, 1995, p. 213)

monstros e *Outside Over There*, o aspecto de sonho aproxima-se do pesadelo. As autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) comentam sobre o vínculo das três obras citando, no entanto, a análise de J. Schwarcz (apud NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011), para quem essas mesmas aproximações podem ser vistas: quarto como passagem para o imaginário; retorno para o lar; ambiente onírico e narrativa individualizada em um personagem.

Maurice Sendak demonstra em seu trabalho grande variedade de técnicas de ilustração. Um dos elementos recorrentes nas imagens que produz é o traço preto do nanquim e hachuras abundantes. Nas ilustrações que desenvolveu para alguns contos dos irmãos Grimm em 1973 (FIGURA 5), é possível notar o apuro técnico e a influência do desenho e gravura do século XIX. Em outras referências apontadas pelo autor, aparecem os desenhos de Goya e o livro de fábulas de La Fontaine ilustrado por Jean Granville (1855) (FIGURA 6).

FIGURA 5 - THE JUNIPER TREE AND OTHER TALES FROM GRIMM – M. SENDAK – 1973
FIGURA 6 – FABLES – LA FONTAINE – ILUSTRAÇÕES: JEAN GRANVILLE – 1855



FONTE: internet²⁵

Conforme afirmamos, Sendak mostra-se um artista influenciado por diversas inspirações clássicas. Entre elas o autor aponta artistas que trabalham a complementariedade palavra e imagem, assim como os que observam a

²⁵ (figura 5) <http://www.vintagechildrensbooksmykidloves.com/2009/08/juniper-tree-and-other-tales-from-grimm.html> (figura 6) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/03/5f/9a/035f9a353cd2d7f9aa8ff518072628d2.jpg>

composição da página e o ritmo das imagens junto ao texto verbal. Em sua fala (SENDAK apud WOODS, 1966), Sendak compara algumas dessas referências com sua própria obra. Um exemplo nesse sentido é o livro *Busch Bilderbogen* (1890) de Wilhelm Busch (FIGURA 7). Sendak afirma que se inspirou na arte de Busch para ilustrar o livro *A hole is to Dig* (1952), de Ruth Krauss (FIGURA 8).

FIGURA 7 – BUSCH BILDERBOGEN – WILHELM BUSCH –1890



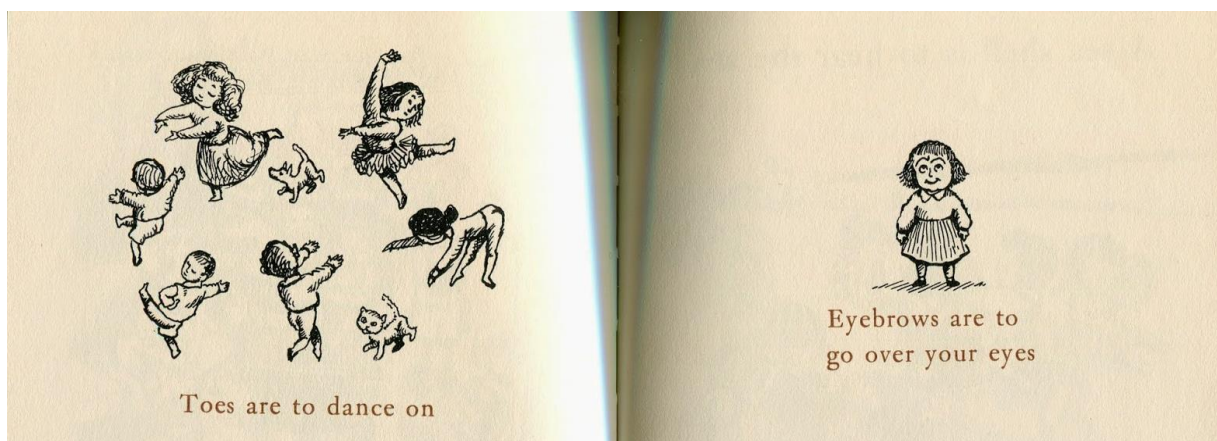
FONTE: Internet²⁶

É evidente na obra de Sendak, como já comentado anteriormente, o traço em nanquim, com muitas hachuras, que remetem a essa representação clássica. Na comparação entre as obras (figuras 7 e 8) notamos, principalmente, a valorização do estilo em nanquim e da expressão do movimento dos personagens. A questão do movimento é constantemente destacada pelo autor como algo relevante para a concepção de suas imagens, como também a expressão da dança, que ele aponta como uma referência do trabalho de Wilhelm Busch (SENDAK apud WOODS, 1966).

Na figura 8 vislumbramos esses “pequenos seres” dançantes de Sendak, desenhados com um traço simples e descomprometido. Sendak considera-se um desenhista ineficiente (SENDAK apud JONZE, 2009) e justifica essa afirmação com sua falta de instrução formal. No entanto, é possível observar nessas figuras simplificadas um olhar despojado sobre infância, do ponto de vista do autor.

²⁶ Fonte: <http://picclick.de/M%C3%BCnchener-Bilderbogen-No432-Der-Lohn-des-Flei%C3%9Fs-Wilhelm-201683155604.html>

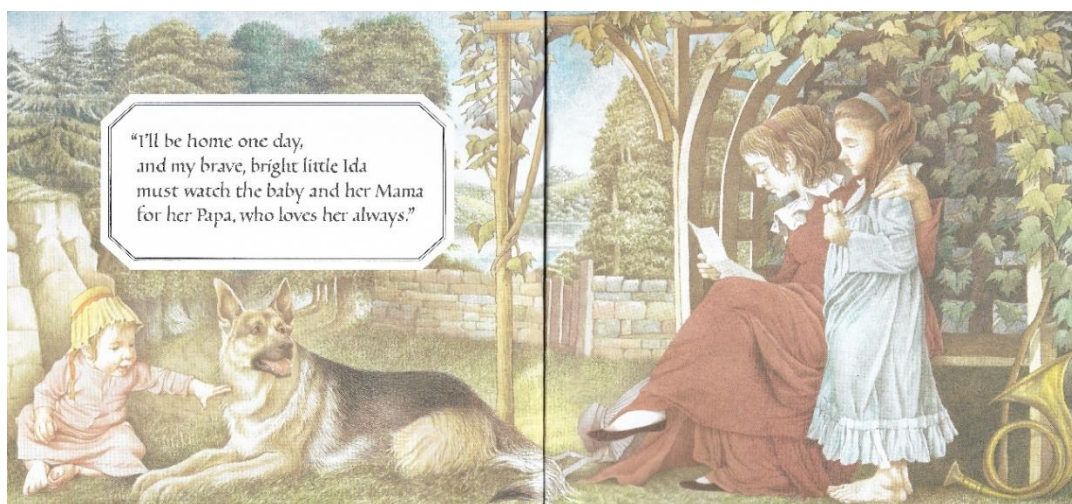
FIGURA 8 – A HOLE IS TO DIG – RUTH KRAUSS – ARTE: MAURICE SENDAK –1952

FONTE: Internet²⁷

Em uma das ilustrações produzidas para os contos dos irmãos Grimm (FIGURA 5)²⁸, há uma representação e técnica mais rebuscadas, que nos lembram reproduções do século XIX. No entanto, é possível notar uma deformação anatômica dos personagens da cena. Algumas dessas características surgem na desproporção dos pés dos personagens, postura dos indivíduos, cabeça grande, nariz saliente e poses nada convencionais. São elementos que agregam um estranhamento mágico a seus personagens e à cena, como podemos observar na figura 9.

²⁷ Fonte: <http://wereaditlikethis.blogspot.com.br/2014/11/sendaks-windows.html>

²⁸ A figura pode ser visualizada na página 45 desta dissertação.

FIGURA 9 – *OUTSIDE OVER THERE* –MAURICE SENDAK –1981

FONTE: A autora

Além destas observações, a representação da criança de expressão rebelde ou zangada, é uma marca registrada em seus trabalhos. Tanto Max, com suas sobrancelhas quase sempre curvadas para caracterizar a zanga, como tantos outros meninos e meninas surgem em seu trabalho com uma expressão levada e insubordinada (FIGURA 10). É comum que muitos de seus personagens fujam do ar angelical, comumente atribuído à infância. Suas crianças, em diversos casos, mostram feições adultas, cabelos desalinhados, roupas grandes demais, e acabam por lembrar mais adultos em miniatura do que realmente crianças.

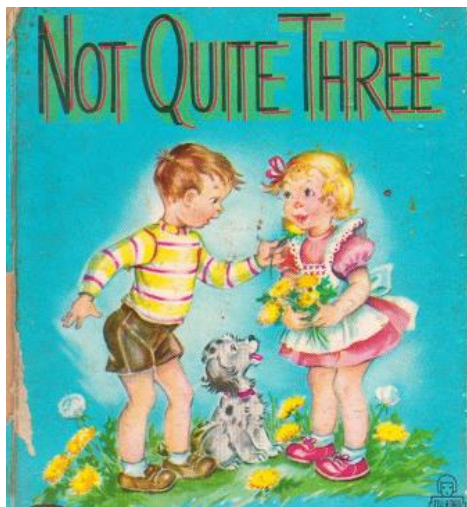
FIGURA 10 – SELEÇÃO ROSTOS PERSONAGENS – MAURICE SENDAK –1960-1970

FONTE: A autora²⁹

Um outro exemplo pode ser verificado na representação de meninas, onde verifica-se uma distorção dos padrões. O tipo de plasticidade (FIGURA 11), que reinava por volta dos anos 50 e 60 nos EUA, está ausente do trabalho de Sendak.

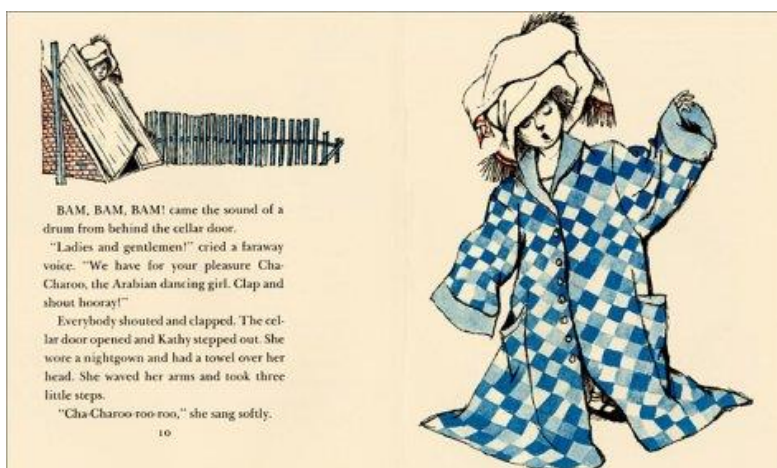
²⁹ Obras: Na cozinha noturna (2014); Onde vivem os monstros (2009); Let's be enemies (1965); The Nutshell Library(1962).

FIGURA 11 – NOT QUITE THREE – HELEN WOLF E ARTE: MARTHA CASTAGNOLI – 1954

FONTE: internet³⁰

Ao invés de faces rosadas, é possível verificar um universo muito mais lúdico e rebelde que soa ainda mais infantil e convidativo. Nas imagens de Sendak percebemos os jogos infantis que marcaram a infância do autor, na sua residência no Brooklyn. No seu livro *The Sign on Rosie's Door* (O sinal na porta de Rosie, 1960), toda a narrativa e imagens são construídas sobre a empreitada de crianças entediadas em busca de distração. São crianças que inventam novos jogos, mergulham no maravilhoso e usam elementos cotidianos para criar fantasias (FIGURA 12) e transformar seu ambiente. John Cech (1991) discorre sobre esse livro e a representação da infância por Sendak, que construiu todo seu universo mágico literário a partir do olhar sobre outras crianças, do alto do confinamento do seu quarto. Esse foi seu primeiro ponto de vista para desenhar seu mundo.

³⁰ Fonte: <https://www.amazon.com/Quite-Three-Whitman-Tell-Tales/dp/B000OENX2E>

FIGURA 12 – *THE SIGN ON ROSIE'S DOOR* – MAURICE SENDAK – 1960

FONTE: Internet³¹

As crianças nascidas do seu traço, portanto, fogem do padrão perfeito de infância, idealizado nas formas doces, bochechas rosadas e cachos nos cabelos (FIGURA 11). Havia uma idealização da imagem da infância que divergia das propostas de Sendak. Essa idealização da infância e do feminino começavam a ser questionados no período em que vive Sendak. Não apenas seu trabalho demonstra traços dessa contestação, há todo um movimento de questionamento cultural em andamento. Na questão editorial e de produção do livro ilustrado, verificou-se uma migração de designers para a área, propondo experimentações com a linguagem (VAN DER LINDEN, 2011). O momento em que Sendak lançou seu livro *Where Wild Things Are* (1963) foi efervescente artisticamente. Para Salisbury e Styles, os anos 60 nos EUA foi um período de transformação, "como aconteceu com a música *pop*, os artistas começaram a se expressar de uma maneira mais pessoal; eles estavam se tornando artistas equivalentes aos cantores e compositores" (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 32).

O contexto da obra *Onde vivem os monstros*, de Sendak, é permeado por uma mudança cultural marcante nos EUA. O momento seguido ao período de pós-guerra, sobretudo as décadas de 50 e 60, viveu a tensão da Guerra fria. Nesse ambiente surge o movimento de contracultura, principalmente, na área artística. Na literatura verificamos uma crítica à sociedade consumista e conservadora, iniciada pelos Beatniks que, no entanto, já expressavam sua produção desde os anos 40. Como consequência não direta dos chamados

³¹ Fonte: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/5160G00C8SL.jpg>

beatniks. (Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg como principais referências) surgem os hippies que levam adiante a rejeição aos valores conservadores que reinavam até aquele momento.

No mundo o moralismo conservador americano oprimia uma juventude nascida no pós-guerra e que vivia um período de otimismo e confiança. Desse sentimento surgiram movimentos que contestavam o *american way of life*, como os movimentos *beat* e *hippie*. (HOFFMANN, 2013, p. 17)

Apesar do contexto no qual se encontra a obra de Sendak, é importante destacar que nascido em 1928 ele possuía então 35 anos no momento, o que, provavelmente, o deixava já um pouco distante do centro da agitação adolescente das transformações culturais. No entanto, não se pode deixar de descartar a influência dessas questões no seu trabalho, pois um contexto social dessa magnitude afeta, certamente, a produção artística em alguma medida. Segundo Rafael Hoffmann (2013), esse momento é destacado por uma linguagem gráfica marcante para representar as ideias de mudança, o que faz com que a função do *design* seja repensada. Sendak é um autor com uma reflexão gráfica sobre seu trabalho, pensando a complementariedade dos elementos do livro e o objeto como um todo.

Olhando para seu trabalho verificamos a existência de uma variedade de estilos, técnicas e formas de representação. No início de sua carreira estão as pequeninas pessoas no seu traço de nanquim, como pode ser visto nas obras que ilustrou, como o já citado *A Hole is to Dig* (Um buraco é para cavar, 1952). Já em um trabalho como o de *Outside Over There* (Lá fora, logo ali, 1981), verificamos ilustrações mais detalhadas, com personagens mais realistas, com rostos mais expressivos, tecidos cheios de dobras e sombras, uma pintura mais sombria e cheia de texturas e camadas. Nessa obra específica notamos a influência das pinturas de William Blake. Olhando perspectivamente sua obra confirma, sem deixar nenhuma dúvida, sua inventividade e pluralidade temática. Certamente, poderíamos discorrer longamente sobre a composição de suas ilustrações nos diversos livros que ilustrou.

O foco de nosso estudo será seu livro mais famoso: *Onde vivem os monstros*. Nele, além de conversar com a tradição da literatura infantil, Sendak propõe uma mudança intensa na construção do protagonista e na maneira como ele expressa suas emoções, acessa sua fantasia e traz à tona, nas palavras de

Salisbury e Styles; “a raiva, o ódio, a obsessividade, a segurança, as relações de poder entre adultos e crianças, as regras e restrições e o papel da imaginação” (SALISBURY e STYLES, 2013, p. 38). Max (FIGURA 12), a mais incrível e amada criação de Sendak (CECH, 1995, p. 2), é o mais selvagem e monstruoso (ou *Wild Thing*) dos seus personagens. Powers exalta essa ousadia do autor: “Sendak descobriu que podia reconstruir de forma imaginativa os sentimentos suprimidos da primeira infância, indo além das questões de ‘bom gosto’ e relacionando a escrita de livros para criança a um universo tão amplo quanto o da literatura adulta” (POWERS, 2009, p. 90).

FIGURA 13 – p. 3 – ONDE VIVEM OS MONSTROS– MAURICE SENDAK– 2009



FONTE: A autora (2016)

Alan Powers destaca a potencialidade do trabalho de Sendak que rememora e homenageia um estilo de xilogravura e concepção de personagens da literatura infantil do século XIX, enquanto inova na temática sombria e noturna que constrói. O menino Max, criado por Sendak, veste sua fantasia de lobo e dá vazão ao seu “eu” selvagem ou monstruoso. Na projeção feroz de Max e sua imersão em seu imaginário, Sendak abre um caminho novo de expressão na literatura infantil. Essa nova manifestação não se limita aos livros, mas projeta seus frutos e dialoga com outras linguagens, como o cinema, teatro, música e televisão.

Os próprios monstros ou coisas selvagens conceberam uma variada geração de criaturas peludas, dentuças ou com dentes afiados, mas essencialmente criaturas amigáveis das sombras do inconsciente que,

na desgrenhada forma dos *Muppets*, por exemplo, durante muito tempo veem fazendo coisas como ensinar o alfabeto às crianças ou mostram como lidar com o escuro.³² (CECH, 1995, p. 01-02, tradução nossa)

Uma de suas segmentações ocorre no teatro e na ópera, onde Sendak produziu roteiro, personagens e cenários para releituras de sua obra. De acordo com John Cech (1995), Sendak concebeu uma nova geração de personagens no universo infantil. Os desdobramentos da obra de Sendak alcançaram os dias atuais, quando, em 2009, Spike Jonze transformou *Onde vivem os monstros* em longa-metragem.

Onde vivem os monstros apresenta um personagem e uma temática à primeira vista diversa dos contos de fadas ou mesmo do Pinóquio de Collodi. Mas, ao olharmos atentamente podemos verificar a comunicação de sua obra com toda a tradição do gênero, não apenas nas simulações que executa nas ilustrações, resgatando o estilo da xilogravura, como também ao reencenar a relação da criança com seus monstros, propondo uma variação da aventura do herói e mesmo dos mitos enraizados na infância. Olhando para sua vasta produção e criações, verificamos que Sendak oferece muito sobre o que falar. Independentemente dos diversos estilos, personagens e temas, é possível encontrar sempre algo pessoal e íntimo de Sendak por trás de suas imagens, principalmente, nas obras em que escreve e ilustra. Na maneira que conduz e nos temas que aborda verificamos sua sinceridade ao dialogar com a infância.

Eu acho que o que eu ofereci foi diferente. Não porque eu escrevi ou desenhei melhor que os outros. Mas porque eu fui mais honesto que os outros. E sobre as crianças e a vida das crianças, as fantasias das crianças e a linguagem das crianças. Eu disse tudo que eu queria porque eu não acredito na infância, eu não acredito nessa demarcação “você não deve dizer isso, você não deve dizer aquilo”. Você diz tudo que quiser. Se for verdade, você diz. (SENDAK apud JONZE, 2009, informação verbal³³)

Sendak parece falar com as crianças como se ainda fosse uma criança, dizendo tudo que pensa, dizendo como se sente e também o que o assombra. Talvez ele realmente tenha ficado preso em sua infância, como costuma afirmar,

³² The Wild Things themselves have spawned several generations of furry, toothy, but essentially friendly creatures from the shadows of the unconscious who, in the shaggy shapes of the Muppets, for example, have long been doing such things as teaching children the alphabet or how to deal with the dark. (CECH, 1995, p. 01-02)

³³ SENDAK, Maurice. Documentário “Diga-lhes Tudo que Quiser: um retrato de Maurice Sendak”, 2009. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=YnQc7prdT1E&t=17s>

ou talvez essa demarcação seja mesmo muito sutil, e ele possa permanecer sendo sincero, como uma criança sempre é. O sucesso de Sendak demonstra como seus temas encantam e atraem as crianças da mesma forma que os, talvez milenares, contos de fadas também ainda seduzem. O autor conversa com a história da literatura infantil e suas expressões, principalmente, nas imagens que cria e como linguagem verbal e visual se entrelaçam em sua obra. E é essa relação pulsante que desejamos desenvolver no capítulo seguinte.

2 O LIVRO ILUSTRADO

2.1 DEFININDO O LIVRO ILUSTRADO

O livro infantil contemporâneo nos oferece oportunidades significativas para refletir a relação antiga entre palavra e imagem. Louvel comenta o parentesco dos dois sistemas comunicativos, resgatando o termo grego *graphé* que “significa tanto escritura, a arte ou a ação de escrever, quanto o próprio documento escrito, ou o desenho, o quadro, a pintura e o bordado. O adjetivo *graphikos*, entre outros sentidos, refere-se ao que pinta ou descreve fielmente” (LOUVEL, 2006 p. 218). Na proximidade entre palavra e imagem encontramos diversas expressões que foram ao longo do tempo ampliando esse diálogo e somando a ele outros recursos como, por exemplo, o cinema que agrega som, música e movimento a essa união. Esse vínculo, igualmente, mostra-se proveitoso em um determinado tipo de livro infantil, o que chamamos de livro ilustrado.

Esse gênero, inserido dentro da literatura infantil, tem como especificidade justamente o entrelaçamento entre signos verbais e visuais. Linden (2011) reitera que é com Rodolphe Topffer (1835), considerado o pai das histórias em quadrinhos, que percebemos o que pode se reconhecer como o princípio da verdadeira interação criativa entre palavras e imagens. De acordo com a autora, Topffer considerava as duas linguagens “componentes essenciais de suas obras, ditas de ‘natureza mista’ [chamava] seu trabalho de ‘literatura em estampas’” (LINDEN, 2011, p. 13). Os estudos de Salisbury e Styles (2013) apontam Randolph Caldecott como o pai do que é chamado de livro ilustrado. É ele que dá nome à medalha Caldecott de literatura infantil. O artista publicou seus livros por volta de 1883, no tão aclamado período vitoriano. Os autores Salisbury e Styles destacam o que escreveu o próprio Sendak a respeito de Caldecott:

O trabalho de Caldecott anuncia o início do livro ilustrado moderno. Ele criou uma ingênua justaposição de palavra e imagem, um contraponto que jamais havia ocorrido até então. As palavras são deixadas de lado - mas as imagens transmitem a ideia. Imagens são deixadas de lado - mas as palavras transmitem a ideia. Em resumo, é a invenção do livro com ilustração moderno. (SEDAK apud SALISBURY e STYLES, 2013, p. 16)

É desta verdadeira interação que surge o que compreendemos como livro ilustrado: uma obra que depende, igualmente, da palavra e da imagem para alcançar sua compreensão plena. Olhando para os principais representantes desde gênero, é possível verificar a importância dos avanços nos processos de impressão para a consolidação do livro ilustrado. Com a evolução de técnicas de gravação para a reprodução de imagens, a interação entre as linguagens tornou-se mais efetiva. Segundo os estudos levantados por Van der Linden (2011) e Powers (2008), é possível identificar os maiores progressos nesse sentido no século XIX, com experimentações não apenas na junção das formas de linguagem mas também com os formatos e tipos diferentes de concepção do livro.

As primeiras publicações especificamente destinadas a crianças e jovens comportavam poucas imagens. Na primeira metade do século XIX, predomina o livro com ilustração, constituído por um texto principal e relativamente poucas ilustrações com páginas isoladas. [...] Diversas inovações técnicas viriam favorecer a evolução das imagens nos livros. (LINDEN, 2011, p. 12)

Percebe-se, portanto, que a tecnologia favoreceu o desenvolvimento e experimentações no livro infantil que culminaram no livro ilustrado contemporâneo. Sobre sua caracterização, de forma mais simplificada, o livro ilustrado se constitui dependente da imagem para a condução da narrativa. Entretanto, quando a imagem não influencia ou interfere na leitura e compreensão do livro, este é comumente chamado de “livro com ilustrações”, pois, neste caso, as imagens atuam na função de iluminar o texto verbal, sem nenhuma função efetiva sobre o entendimento do narrativa e significado. Cabe, nesse sentido, a atribuição de imagem decorativa. Uri Shulevitz (1985) emprega a seguinte definição para esta categoria de livro infantil: “A função principal da ilustração é iluminar o texto, trazer luz sobre as palavras. Na realidade, a ilustração nos livros medievais era chamada de *iluminuras* e o termo *ilustração* deriva do verbo latino que significa ‘acender’ ‘iluminar’”³⁴ (SHULEVITZ 1985, p. 120, tradução nossa). As palavras de Shulevitz corroboram a ideia de que a ilustração nasceu em uma posição secundária em relação ao texto. Entretanto, a ilustração não precisa ser vista de forma negativa. Uma vez que, ela atua como

³⁴ The main function of illustration is to illuminate text, to throw lights on words. In fact, illustration in medieval books is called illumination and the term illustration derives from the Latin verb meaning ‘to light up’, ‘to illuminate’. (SHULEVITZ 1985, p. 120)

uma forma de tradução ou adaptação do texto verbal para outra linguagem. Marcelo Ribeiro (2008) defende essa possibilidade em seu artigo.

a relação entre texto e imagem deve ser entendida como uma tradução, tendo em vista adaptar-se a um sentido a partir da sua transposição a um outro ambiente. Nesse caso, podemos considerar o ilustrador um sujeito que interpreta os signos da palavra e os transporta para outra linguagem. (RIBEIRO, 2008, p. 133)

Para Odilon Morais (2008), o ilustrador parte da palavra e seu primeiro contato é com ela, a qual serve como inspiração para a ilustração. Ainda segundo o que entende Shulevitz (1985) sobre a função da ilustração, ela atua na obra para tornar o texto concreto e mais próximo da forma que o leitor percebe o mundo, dando-lhe referências visuais, agregando elementos à leitura. A mesma direção é tomada por Salisbury e Styles, que afirmam que “Na maioria dos casos, as ilustrações funcionam como um acompanhamento visual para as palavras, uma inspiração ou auxílio para a imaginação, com o objetivo de enriquecer a experiência da leitura” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 89).

Diferentemente dessa função de simplesmente auxiliar a compreensão do texto, está a imagem no livro ilustrado. Nele a ilustração não deixa de lado o seu papel de tradutor, mas agrega uma nova camada de compreensão e leitura para o livro. Essa discussão acerca da nova utilidade da imagem surge no trabalho de José Casasús (1979), ressaltando o fato de que após a expansão da comunicação de massa a imagem assume uma nova função e passa a não se restringir ao seu aspecto “ilustrativo” para transformar-se “num elemento informativo autônomo, fundamental e indispensável” (CASASÚS, 1979, p. 58). No livro ilustrado a imagem atinge um novo status dentro do campo literário, permitindo uma leitura mais completa e ganhando mais espaço na literatura. Ribeiro também aborda essa aproximação da imagem usada nos textos literários:

Percebemos que, para a literatura, a ilustração deve se afastar do propósito de uma aproximação exata com o texto. Essa proximidade é válida em alguns casos, como ocorre com as ilustrações informativas, no caso de botânica, livros técnicos ou pictogramas para placas de sinalização. Contudo, a literatura deve ser abordada de outra forma. (RIBEIRO, 2008, p. 133)

Quando se busca produzir literatura com participação efetiva das imagens, elas, de maneira geral, ocupam o espaço principal do livro ilustrado. As ilustrações influenciam na definição do formato, prevalecendo os livros mais

horizontais, para valorizar as paisagens, e interferem em diversos outros elementos, como a posição do texto verbal em relação a elas. Segundo Linden, o livro ilustrado apresenta a imagem como preponderante, fazendo com que a narrativa ocorra de forma articulada por meio das duas linguagens (2011, p. 24). Shulevitz (1985) faz uma distinção marcante entre o que define como *Story books* e *Picture books*. Para ele caracterizam-se como *Story books* obras em que a ilustração atua de maneira meramente “ilustrativa” e são dispensáveis para o entendimento do livro, que já carregaria “imagens” no texto verbal, imagens como potência, como imagens mentais, produzidas pelo leitor a partir da leitura. Já nos chamados *Picture books*, que corresponderiam ao livro ilustrado, as duas linguagens atuam de maneira articulada, as palavras são empregadas quando a ilustração não pode expressar algo por conta própria.

Para Salisbury e Style, nesta forma de expressão, nem palavra nem imagem possuem sentido isolado, dependem totalmente de sua união, sendo, muitas vezes, “essa dualidade [...] na forma de uma dança divertida, onde as imagens e as palavras podem flertar umas com as outras, ou se contradizerem” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 89). O fato de contradizerem-se é um dos mais significativos nos livros ilustrados, salientado por Salisbury e Styles (2013), quando citam Barbara Bader, para quem os melhores livros devem provocar leituras divergentes. Como Bader expressa tão bem, não é apenas na relação das duas linguagens que o livro ilustrado acontece, ele é pensado página a página, no seu movimento, na relação e sequência de cada informação.

Um livro ilustrado é texto, ilustração, design total; um item de manufatura e um produto comercial; um documento social, cultural e histórico: e, acima de tudo, um experiência para a criança. Como uma forma de arte, ele passa pela interdependência de imagens e palavras, pela exibição simultânea em duas páginas, e pelo “drama da página virada”. (BADER apud SALISBURY; STYLES, 2013, p. 75)

É do sucesso desta interação que surgem os melhores livros ilustrados: “Conforme tem sido dito por acadêmicos, artistas e crianças, o que torna um livro ilustrado bom, ruim ou indiferente é a natureza da relação entre as palavras e as imagens” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 89). Nesse formato identificamos os livros contemporâneos mais interessantes e ricos, os quais brincam com os espaços do livro, ponto de vista do leitor e desconstrói a forma de ler o livro.

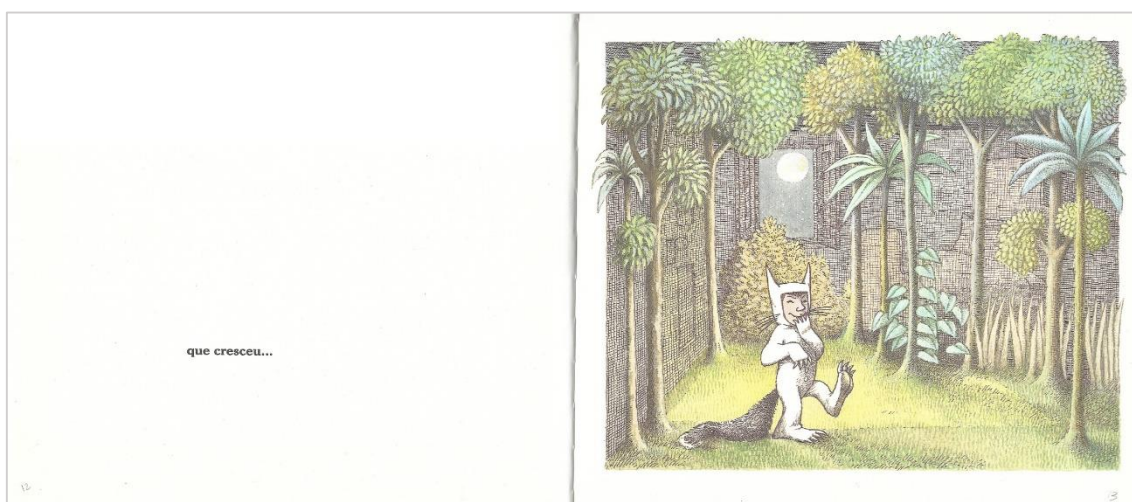
2.2 CLASSIFICANDO A INTERAÇÃO

Diversas são as interações possíveis entre o texto verbal e o pictórico. Geralmente a análise dessa relação ocorre na imagem a serviço da palavra. Antes de partir para esse ponto de vista, que abre espaço para diversas possibilidades de diálogo, gostaríamos de inverter a reflexão e propor um olhar sobre essa relação a partir da imagem, olhando para a função que executam as palavras quando estão a serviço da imagem.

Dentre as diversas funções que são desempenhadas pelas palavras no livro ilustrado, conforme a classificação de Linden (2011, p. 110-111), verificamos que o livro de Sendak aproxima-se mais da função de “ordenação”.

Essa atribuição mostra-se mais evidente e necessária quando, numa única ilustração, ocorrem diversas ações, representando momentos diferentes e que precisam ser ordenadas para que sua sucessividade seja apreendida. Em *Onde vivem os monstros* essa ordenação mostra-se no virar das páginas no intervalo entre as páginas 11 e 15 do livro. Nas páginas 12 e 13 essa função é ainda mais notória. Na página 12 as palavras “que cresceu” indicam uma sequência e progressão dos eventos e evolução da ilustração da página 11 para a da página 13 e, apesar das imagens denotarem, comparativamente, o crescimento da floresta que se mostra mais densa de uma ilustração para a outra, o texto verbal “que cresceu” atua exclusivamente na função de demarcar essa progressão (FIGURA 14). Além disso, é evidente que a página da esquerda (página 12) não poderia ficar em branco, já que o texto verbal possui ainda um lugar delimitado nesse momento da narrativa. Essa também é outra utilidade da repetição empregada do texto verbal.

FIGURA 14 – p. 12 e 13 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora

Exceto pela classificação apontada por Linden e que destacamos anteriormente, a maior parte das interações entre as duas linguagens são definidas de forma mais geral, de acordo com o conteúdo de cada linguagem e se estas se complementam, contradizem ou se repetem. Essas definições normalmente partem da palavra e de como a imagem interage com o texto verbal. Para Nikolajeva e Scott (2011) há uma grande gama de possíveis interações entre palavras e imagens contidas entre dois extremos:

os dois extremos na dinâmica palavra-imagem são um texto sem imagens e um livro-imagem[...] Do lado verbal do espectro, teremos então uma história (narrativa) ou um texto não narrativo (um poema, um dicionários, um texto não ficcional), e do lado visual, uma narrativa sem texto, apenas com imagens ou um livro demonstrativo (dicionário ilustrado). (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 23)

Nikolajeva e Scott fazem uma distinção mais minuciosa, porém, da mesma forma que Linden (2011), destacam como características principais questões de interação/simetria, complementariedade e contraponto entre a imagem e as palavras.

Grande parte dos livros conhecidos entram na categoria de simetria ou complementariedade, onde texto verbal e texto visual dizem o mesmo, são redundantes, ou quando uma linguagem preenche todas as lacunas deixadas pela outra. Na concepção de diversos teóricos, entre eles Linden e Shulevitz, quando palavras e imagens são equivalentes, ou seja, são redundantes, estes livros não podem ser definidos como livro ilustrado e sim são livros com ilustrações (*book with illustrations*).

Um dos aspectos interessantes da análise de Nikolajeva e Scott (2011), é que as autoras verificam em livros tidos usualmente como “com ilustração” possibilidades de leituras mais complexas de contraponto:

A maioria dos livros ilustrados aparentemente entra nessa categoria, que pode ser rotulada como trabalhos simétricos, harmônicos ou complementares. [...] Dizemos “aparentemente” porque, com um exame mais atento, a maioria desses livros tem pelo menos alguns detalhes interessantes de contraponto. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 29)

Vale esclarecer o que as autoras chamam de livros que apresentam contraponto ou reforço e como elas nomeiam estas características. Estes são livros onde palavras e imagens trazem informações alternativas e não equivalentes ou complementares, ou ainda de alguma forma se contradizem, permitindo que o leitor não seja passivo, mas sim atue e crie a partir dessa leitura. Assim, esses livros apresentam uma leitura rica de interpretações, o que também é normalmente caracterizada como presente numa boa literatura.

Linden (2011) faz uma crítica direta às questões da classificação de Nikolajeva e Scott, a qual geraria tipologias a partir da interdependência entre palavras e imagens e limitaria a análise a essa categorização. Para a autora, há leituras mais complexas em cada obra que empregam diversos tipos de interação entre as duas linguagens. Segundo Linden, a classificação que parte do vínculo da palavra com a imagem só pode ser verificada no âmbito da página dupla e não como um rótulo sobre o livro, já que o sentido não pode ser limitado às formas de interação que ali se apresentam.

No seu livro, Linden (2011) propõe uma linha semelhante de possíveis interações entre palavra e imagem. São classificações que não fogem da redundância, complementaridade e contraponto. No entanto, a autora alarga alguns aspectos de interação, como a ideia de amplificação onde a ilustração pode expandir um texto verbal curto e direto, por exemplo.

Além de autores dedicados ao livro ilustrado, alguns estudiosos da imagem refletem sobre as interações entre as duas expressões, abordando sua relação no cinema, quadrinhos, teatro e publicidade. Lúcia Santaella (1993) destaca a relação híbrida de texto escrito e imagem no cinema e televisão, salientando que a partir destas interações:

é possível se pensar numa gramática dos tipos possíveis de funções desempenhadas pela imagem em relação a fala: função condutora, substitutiva, complementar, subordinada, ilustrativa, etc. Disso se pode

concluir que o código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi de domínio da poesia. (SANTAELLA, 1993, p. 49)

Nesse sentido, podemos notar semelhanças entre as definições de Linden (2011), Salisbury e Style (2013) com as destacadas por Santaella (1993), principalmente, nas funções de complementariedade e interação subordinada que aparecem na maioria das publicações. É pertinente atentar para a ausência de relações de contraponto ou oposição na análise de Santaella.

Matine Joly (2003) aborda algumas das relações entre palavras e imagens, propondo ligações de revezamento, a qual se caracteriza pela complementariedade, presente nos conceitos de Barthes (apud JOLY, 2003), assim como a interação de ancoragem, também de Barthes, onde a palavra tem função de determinar a leitura correta da imagem. Encontramos em Carrijo (2013) uma definição satisfatória da ideia de ancoragem:

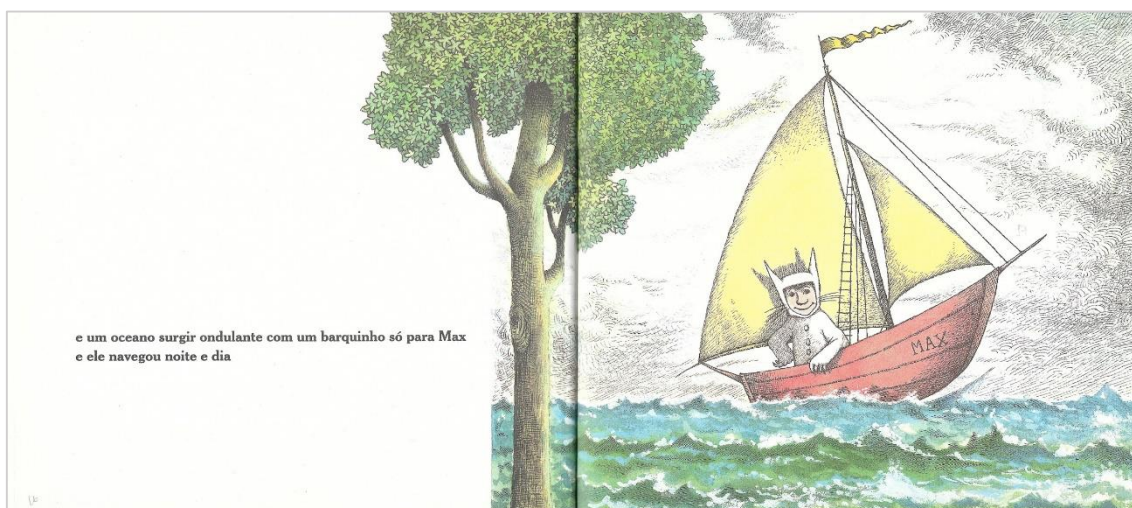
A ancoragem ocorre quando o texto dirige o leitor para significados previamente escolhidos na imagem, ficando o leitor atraído para alguns elementos e desconsiderando outros. Assim, a estratégia de referência é direcionada do texto à imagem. Na relação de *relais*, texto e imagem encontram-se numa relação de complementariedade, a atenção do leitor é dirigida, igualmente, da palavra à imagem e da imagem à palavra. (CARRIJO, 2013, p. 461)

Retomando o pensamento de Joly, a autora propõe a relação de contraponto e alusão, condições presentes, principalmente, no campo da publicidade. Denise Guimarães (2007), no estudo que propõe sobre mídias visuais, coloca a relação entre signo visual e signo pictórico em três níveis de relação: o primeiro como “imagem redundante”, que apenas serve de ornamento ao texto; o segundo como “imagem informativa”, que pode ser visto nos exemplos de manuais e enciclopédias ou ainda desenhos de livros de botânica; e a “imagem integrada”, onde as linguagens são equivalentes e complementares.

Todos esses estudos são válidos para observarmos as diversas interações que a união de palavra e imagem suscitam. O que podemos identificar dentre as diversas classificações é a constância da relação de complementariedade e simetria, onde a imagem atua como tradução do texto verbal.

Mesmo na obra de Sendak podemos identificar dentre diversas opções a interação simplificada entre as linguagens. As páginas 16 e 17 servem como exemplo, trazendo uma imagem (FIGURA 15) que complementa a descrição “e um oceano surgiu ondulante com um barquinho só para Max [...]” (SENDAK, 2009, p. 16). Independente da riqueza de interações que Sendak constrói em diversas páginas do livro não há uma forma unânime no livro quanto ao diálogo que o autor propõe. Nesse sentido que a afirmação de Linden (2011), relacionada a possibilidade de análise da interação apenas quanto a página dupla, demonstra seu maior valor. A complementariedade/redundância, somadas às classificações de contraponto e expansão, abarcam todas as relações encontradas entre as duas formas de expressão no livro.

FIGURA 15 – p. 16 e 17 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Nas páginas 32 e 33 (FIGURA 16), que juntas formam uma dupla, verificamos uma relação de complementaridade entre as duas linguagens, já que vemos a referência ao “cheiro de coisa boa de comer” (SENDAK, 2009, p. 33), contida apenas nas palavras, enquanto as ilustrações apresentam um momento diverso que, obviamente, possui limitações para representar cheiros.

FIGURA 16 – p. 32 e 33 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK -2009



FONTE: A autora (2016)

A solidão destacada pelo texto verbal se contrapõe à imagem, já que Max não se encontra sozinho, mas sim sente-se desta forma, o que aparece apenas nas palavras. Nesse caso, numa mesma ilustração junto ao texto verbal verificamos aspectos de complementariedade e contraponto, expandindo os conflitos emocionais do personagem. A partir dessa análise verificamos como as interações entre visual e verbal surgem em diversos níveis no livro de Sendak, permitindo refletir também sobre o que caracteriza um livro ilustrado.

2.3 UM OLHAR SOBRE O LIVRO ILUSTRADO DE SENDAK

Após explorar as diversas particularidades do que configura o livro ilustrado, podemos olhar mais atentamente para a obra de Sendak e examinar como se dá essa dança entre texto verbal e para o visual nela.

Dentre as diversas formas de encadeamento entre palavra e imagem no livro *Onde vivem os monstros*, o que mais chama atenção é a forma como o espaço ocupado pelas ilustrações avança sobre os espaços em branco das páginas. A expansão das imagens segue uma progressão de 20 páginas em direção ao lugar “onde vivem os monstros”, no entanto, não emprega o mesmo ritmo no regresso para o quarto do protagonista, apresentando uma volta levemente acelerada, composta por 6 páginas, e não cumprindo uma possível simetria que incitava no início. A aceleração no retorno não é um problema no

livro, já que verificamos a aventura como plenamente solucionada, porém, como analisamos, aqui, também a forma do livro é indispensável apontá-la.

Retomando a expansão das imagens, verificamos que esse avanço segue, progressivamente, para a página oposta (destinada inicialmente para o texto verbal), culminando com a compressão do texto verbal para o rodapé das páginas e com a sequência de seis páginas livres de qualquer linguagem verbal. Nessa sequência, que contempla três grandes ilustrações de página dupla, ocorre o clímax bagunça³⁵ selvagem de Max, bagunça que é construída página a página:

Essa sequência é facilitada pela diagramação, que a prepara através de imagens cujo formato vai aumentando a cada página, e que funcionam como parêntese, não mudo porém (representação de Max gritando), um espaço reservado para a imaginação. (LINDEN, 2011, p. 129)

No livro de Sendak verificamos cada uma das linguagens executando um papel determinado, muito além de conduzir a narrativa em conjunto, uma vez que o texto apresenta contrapontos e amplificações em diversos momentos. Nikolajeva e Scott dão destaque para um desses contrapontos:

Contraponto no gênero ou modalidade. As palavras podem ser “realistas” e as imagens sugerirem fantasia. Na maioria dos livros ilustrados, há uma tensão entre a narrativa “objetiva” e a “subjetiva” expressa por palavras e imagens (*Onde vivem os monstros*, de Sendak) [...] Enquanto a história verbal geralmente é contada do ponto de vista de uma criança, apresentando os eventos como “verdadeiros”, os detalhes nas imagens sugerem que a história acontece apenas na imaginação dela. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011 p. 43)

Da mesma forma que Linden, as autoras expressam o contraponto como encenação do imaginário versus realidade, onde as imagens atuam no livro como condutoras do mundo criado pelo protagonista Max. A partir do momento que Max começa a imaginar/criar a floresta que cresce em seu quarto a separação marcada pela dobra da página entre palavras e imagem vai se desfazendo. As imagens vão invadindo o espaço destinado às palavras, subjugando-as como uma invasão da imaginação no mundo “real” de Max. O lado imaginário, representado pelas ilustrações, pressiona as palavras, invadindo seu espaço “seguro” e civilizado da página dupla até expulsá-las temporariamente. Nesse sentido, emerge como contraponto no livro a

³⁵ Rememoramos, aqui, que nos referimos ao termo bagunça na obra traduzida por Heloisa Jahn, sem esquecer, no entanto, a possibilidade de outras interpretações que o termo “*wild rumpus*” (no original em inglês) nos permite.

alternância entre a objetividade do texto verbal e a subjetividade presente nas ilustrações (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Desta forma, as palavras no livro de Sendak participam da aventura de Max em direção a sua criação onírica mantendo-se ancoradas à “realidade”, preservando o contato com seu mundo “real”, universo também dominado pela presença da mãe.

As palavras, essencialmente, destacam a relação de Max com a mãe; o castigo que ela lhe aplica; enfatizam a ida de Max para o mundo imaginário e seu retorno; e fecham a narrativa, que retorna à segurança da casa, onde o jantar ainda espera por Max. A quantidade de texto faz referência a essa ancoragem, já que as palavras têm mais “corpo” e espaço no livro enquanto próximas da “realidade”, perdendo materialidade à medida que Max adentra o lugar “onde vivem os monstros” ou seu imaginário. As palavras também comportam imagens que não aparecem nas ilustrações, por exemplo, elas projetam a discussão com a mãe e deixam brechas para imaginarmos as demais bagunças³⁶ realizadas por Max, “uma atrás da outra” (SENDAK, 2009, p. 06). Já as ilustrações do livro conduzem, pouco a pouco, o outro lado da narrativa, agora centrada em Max, presente em todas as imagens. Em boa parte do livro, enquanto as imagens são acompanhadas do texto verbal, não sentimos forte necessidade de “ler” as imagens. No entanto, quando chegamos à sequência de seis páginas cobertas unicamente por ilustrações, essa necessidade se expande e paramos mais tempo diante delas.

Não apenas de cores e formas se faz o livro de Sendak. Percebemos a existência de muitas áreas em branco, principalmente, no início da narrativa. Adrian Frutiger (1999), na pesquisa que propõe sobre sinais e símbolos, defende a importância dos espaços em branco dentro dos sinais para gerar expressividade, assim como é no contraste entre o desenho e o fundo no qual surgem as imagens. Não apenas os vazios atuam sobre a concepção da imagem, mas o contraste pode ocorrer também entre as cores, variações de tom de uma mesma cor e a produção de volume com a repetição de linhas paralelas no desenho, executadas em sentidos opostos para produzir profundidade e variação de figura e fundo. São elementos simples que no desenho produzem a sensação de contraste, profundidade, variação de planos e volume.

³⁶ Na obra norte-americana esta bagunça surge como “*Mischief*”.

Podemos notar, nas primeiras páginas do livro de Sendak (p. 4-5), a ilustração confinada em uma moldura reduzida na parte direita da página dupla e pouco texto verbal centralizado na página da esquerda. O livro começa repleto de espaços em branco que, à medida que avança a história, são invadidos pelas cores e imagens selvagens criadas pelas projeções da imaginação do protagonista. Essas áreas em branco também propõem um conteúdo narrativo. A atitude de Max no início do livro provoca a impressão de mal humor, de uma criança cheia de energia e que, naquele momento, parece entediada. Partindo desses pressupostos, o excesso de espaços em branco pode dialogar com o tédio de Max, que se sente preso dentro de casa e que não pode expressar ali toda sua selvageria e animalidade.

Ao discorrermos sobre a aventura de Max, vale observar como dá o início da narrativa. A primeira frase do livro já nos propõe uma ambientação espacial e temporal que evoca, em parte, uma estrutura clássica dos contos de fadas que usualmente nos apresentam ao “Era uma vez.”. No caso do livro de Sendak, sobre o “umbral de entrada” lemos: “Na noite em que Max vestiu sua fantasia de lobo [...]” (SENDAK, 2009, p. 4). É significativo, aqui, a localização da narrativa, ela é uma aventura noturna, algo que vai se tornar marcante nas narrativas de Sendak. Outro aspecto do ambiente é o paralelo que surge com o universo onírico e imaginário, característico da noite, como se preparasse o leitor para os seres que estão por vir e indicar sua origem.

Já na sucessão narrativa das páginas 4 e 6, quando o texto fala: “Na noite que Max vestiu sua fantasia de lobo e saiu fazendo bagunça” (SENDAK, 2009, p. 4) “uma atrás da outra” (SENDAK, 2009, p. 6), o texto deixa em aberto parte da aventura e não especifica que tipo de bagunça Max está fazendo. As ilustrações, em parte, completam essa informação, mostrando Max pregando um lençol na parede, na página 5, e correndo atrás de um cão com um garfo. Como também demarca Shulevitz, na “página 7, em uma ilustração de *Onde vivem os monstros* de Sendak, as palavras apenas dizem que a bagunça foi “de um tipo”. A imagem completa a informação”³⁷ (SHULEVITZ, 1985, p. 15, tradução nossa).

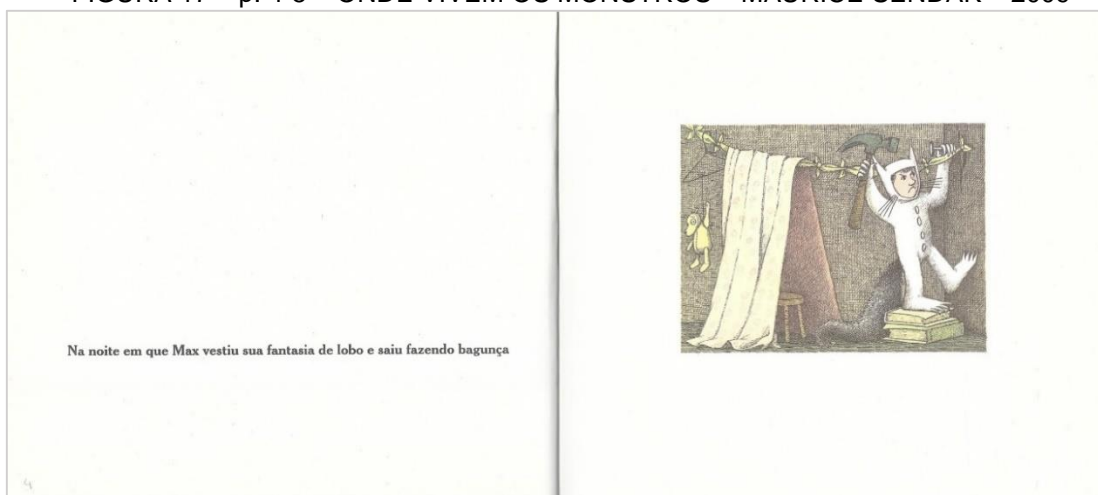
A análise de Nikolajeva e Scott (2011) dá destaque para as três primeiras páginas duplas do livro que falam da bagunça de Max e como a separação da

³⁷ In [page 7], a picture from Maurice Sendak’s *Where the wild things are*, the words say only that the mischief is “of one kind.” The picture completes the information. (SHULEVITZ, 1985, p. 15)

frase curta “fazendo bagunça” ... “uma atrás da outra” (SENDAK, 2009, p. 04-06), resulta em uma modificação sobre a narrativa, culminando no castigo aplicado pela mãe na página 8. Essa separação altera a duração, deixando-a mais complexa, de acordo com as autoras, já que mostram duas das bagunças. No entanto, Max pode ter realizado outras, observadas pela mãe e que geraram o conflito que impõe o castigo.

Por outro lado, podemos realizar uma leitura diversa nas ilustrações das páginas 5 e 7, quanto à personalidade do protagonista. Na ilustração da página 5 (FIGURA 17), Max parece construir um tipo de abrigo ou cabana, ele está utilizando um martelo bem grande, que reforça a ideia de que são, principalmente, coisas com as quais ele não deveria brincar, demonstrando seu comportamento insubordinado. A expressão de Max demonstra algo de irritado e bravo, que ressalta o lado animal do personagem. Ele segura um imenso martelo, desproporcional para seu tamanho, e apoia-se sobre livros para alcançar mais alto na parede. A composição dessa ilustração destaca o protagonista, obviamente, no local ideal para o olhar do leitor. Os elementos da cena, certamente, foram adicionados por seu caráter estético e curioso, como o ursinho, que parece quase enforcado, pendurado por um cordão em um cabide. Na figura 17, os livros que sustentam Max também chamam atenção, não apenas pelo possível propósito plástico, mas propõe uma potencial aversão ao texto verbal ou mesmo ao estudo, por parte do personagem. Outra relação interessante com essa página pode ser feita com as páginas 32 e 33, onde existe realmente uma tenda que pode ser relacionada com a criação de Max na página 5.

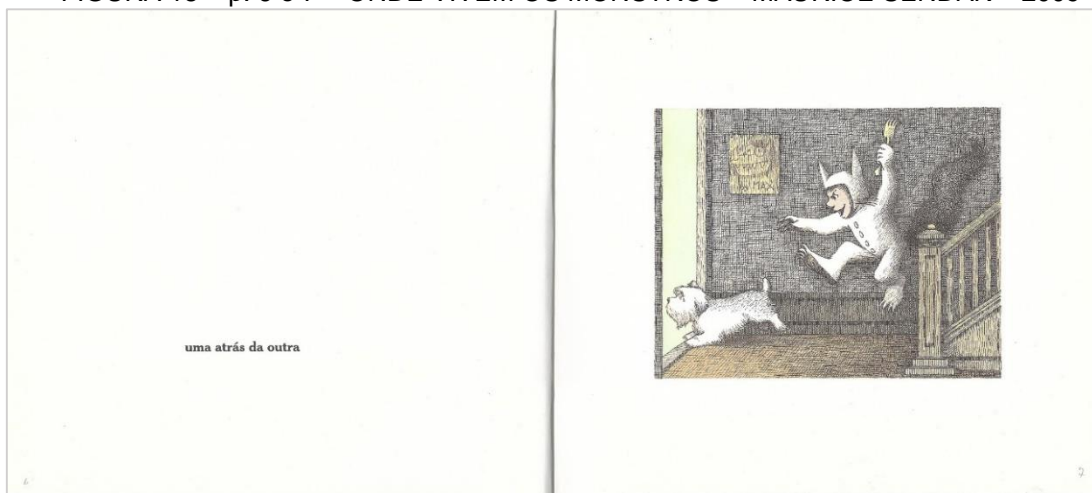
FIGURA 17 – p. 4-5 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Nas páginas 6 e 7 podemos verificar outro aspecto da interação palavra e imagem no livro. A ilustração que acompanha o texto verbal é uma das mais significativas do livro para nos apresentar a personalidade e motivações desse protagonista. Como podemos observar nela (FIGURA 18), Max está descendo as escadas com um garfo em punho e ameaçando com ele um cão, que parece dos mais medrosos e inofensivos. A posição do garoto indica uma ação em processo, ele está descendo a escada correndo, ação provavelmente repreensível. Um outro elemento importante dessa composição é um desenho amarelado preso na parede, que indica ser um desenho infantil. Nesse desenho vemos o retrato de um tipo de monstro, representado por uma cabeça com chifres, grandes olhos e dentes que parecem afiados. É indispensável notar que esse desenho é assinado pelo próprio Max.

FIGURA 18 – p. 6 e 7 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Há dois momentos marcantes de diálogo das ilustrações com o que concebemos com um desenho de criança. Um deles é o da página 7, no qual vemos na parede esse desenho feito por Max de um monstro e assinado por ele; outro é o barco no qual ele veleja que sugere a estrutura simples de um barco concebido em um desenho infantil. No barco, igualmente, vemos a assinatura de Max, como a criança costuma fazer quando desenha.

O desenho infantil depende de um modo de comunicação diferente do nosso e é principalmente afetivo. Para a criança, há continuidade entre as coisas e sua representação gráfica; ela tenta representar a coisa em si. Em um sentido, ela vai mais longe que o adulto nesse caminho. Seu desenho é ao mesmo tempo mais subjetivo e mais objetivo que o adulto. Mais subjetivo porque ele libera-se da aparência; e mais objetivo porque tenta reproduzir a coisa tal como ela é realmente, enquanto o adulto só a representa por um único ponto de vista, o seu. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 220)

Percebe-se ainda que, os monstros, habitantes do lugar onde vivem os monstros, são projeções e desdobramentos deste primeiro desenho, pendurado na parede, perto da escada. São pistas que apontam o protagonista como o criador desse mundo.

Da relação entre texto verbal e visual nessas duas páginas (páginas 6 e 7), notamos como que elas não, simplesmente, complementam a informação uma da outra. As palavras fazem referência a diversas bagunças (ou *mischiefs*) executadas pelo menino, deixando em suspenso quais são, como já destacamos. A ilustração, caso desejasse complementar o texto verbal, poderia trazer diversas ações reduzidas na página, encenando essas bagunças. No entanto, a ilustração apresenta muito mais do que o tumulto realizado pelo menino, ela expressa a personalidade de Max como uma criança agitada, com uma ânsia devoradora e também uma criança imaginativa, que fantasia com criaturas monstruosas. A imagem nos diz muito mais do que poderíamos supor a partir do texto verbal, assim como introduz, na forma de um microcosmo, tudo que está por vir.

Outra questão interessante sobre o emprego da palavra e da imagem, pode ser verificada na página 20 e 21, quando Max chega à ilha dos monstros e eles ameaçam atacá-lo: “E quando ele chegou aonde vivem os monstros eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras” (SENDAK, 2009, p. 20-

21). A ilustração que acompanha esse texto verbal ocupa ambas as páginas, deixando uma margem branca na base como espaço para a mancha do texto verbal. Essa ilustração mostra Max chegando em seu barco e os monstros vindo na sua direção, com garras para o alto e mostrando os dentes (no entanto, não demonstram tanta ameaça quanto a que se constitui nas páginas 34 e 35). Max está no lado esquerdo da página, chamada de página “segura” do livro³⁸, enquanto os monstros vêm da página oposta. A página da direita de uma dupla, ou página ímpar, segundo Linden (2011), seria o que os tipógrafos chamam “página nobre”, que é onde recai o olhar e onde a principal ação acontece. Nas publicações clássicas são elas que levam a ilustração, em oposição à página contendo palavras. É no estudo de Nikolajeva e Scott que há um destaque para essa alternância entre as páginas, como parte dita segura, para a página par, e a dita “página aventureira” para a ímpar (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 210).

Essas configurações dos espaços no livro são características do livro ilustrado e possuem linguagem própria. Salisbury e Scott (2013) empregam uma outra “gramática do design visual” quanto a essas definições: “o *verso* (página da esquerda) da maioria das obras desse gênero trata daquilo que já é de conhecimento do leitor, enquanto que o *recto* (página da direita) dá preferência às novas informações, incentivando o leitor a virar a página” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 91). No caso do livro de Sendak, vemos nas páginas 20 e 21 (FIGURA 19) uma representação dessa oposição, com os monstros surgindo do lado “aventureiro” da dupla e a primazia deste lado para as ilustrações, no restante do livro. Outro aspecto presente nesta ilustração, que vai de um lado a outro da página dupla, é a apresentação de um momento da ação, uma imagem fixa do protagonista chegando e sendo recepcionado pelos monstros. Apesar da imagem estática, as palavras trazem uma dinâmica diversa, atribuindo à cena uma temporalidade e ritmo.

³⁸ A página da esquerda de uma dupla é o que pode ser definida como página “segura” do livro, também coincide sempre com a página par na numeração (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011), enquanto a página ímpar, da direita, traz o elemento novo ou ameaçador da narrativa.

FIGURA 19 – p. 20-21 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – 2009



FONTE: A autora (2016)

Podemos verificar essa marcação temporal na pontuação utilizada, que emprega a conjunção “e” para separar cada ação dos monstros, criando uma simultaneidade, como batidas ritmadas. Uri Shulevitz (1985) destaca essa marcação temporal como um tipo de sonoridade produzida na prosa que compensa a imobilidade da imagem, criando uma trilha sonora para a ação. Essa sonoridade fica mais evidente na leitura do texto no idioma de origem.

Um tipo diferente de trilha sonora ocorre em *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak, com uma prosa rítmica. Nós lemos “E quando ele chegou aonde vivem os monstros eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras”. Estas palavras não são nem mera descrição nem mera repetição do que se vê na imagem. Seu som rítmico aumenta a sensação de atividade “terrível”. E as palavras nos dizem algo que a imagem não pode completamente mostrar: o movimento de dentes arreganhados e olhos revirados. Ao contrário do filme, um livro ilustrado apesar das imagens não pode mostrar certos tipos de movimento. Aí é onde entram as palavras; elas podem ajudar a enfatizar um detalhe, esclarecer uma ação, ou relacionar duas imagens.³⁹ (SHULEVITZ, 1985, p. 52, tradução nossa)

As palavras não são apenas meras descrições, elas expressam quão “terríveis” são esses monstros: trazem algo que a imagem estática não oferece,

³⁹ A different kind of soundtrack occurs in Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are*, with its rhythmic prose. We read that 'The wild things roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth and rolled their terrible eyes and showed their terrible claws'. These words are neither mere description nor mere repetition of what can be seen in the picture. Their rhythmic sound augments the feeling of "terrible" activity. And the words tell us something the picture cannot fully show: the movement of gnashing teeth and rolling eyes. Unlike film, a picture book with its still pictures cannot show certain kinds of movement. This is where the words come in; they can help emphasize a detail, clarify an action, or link two pictures together. (SHULEVITZ, 1985, p. 52)

que é o movimento, no caso das garras, dentes, olhos. A sonoridade delas cria uma tensão na monstruosidade dos seres, enfatizando a ação. Neste caso, há uma expansão executada pelas palavras, ampliando as imagens, dando a elas ritmo e tensão. A questão de sonoridade não deixa de remeter às declarações do próprio Sendak sobre *Onde vivem os monstros* (2009):

Queria o efeito de animais dançando ao longo das páginas. [...] apesar de este ter texto e as ilustrações serem acompanhadas do texto, queria o efeito do rascunho original de 1955, que seria de uma dança, um episódio musical. [...] meu objetivo é ter alcançado o que eu desejava lá, o senso de música e dança, não apenas algo colocado numa página de um jeito morto. (SENDAK, 1966, transcrição verbal, tradução nossa)

Verificamos, certamente, um ritmo entre todas as páginas do livro que propõe uma expansão e aumento de “volume”. Isso mostra-se evidente na progressão das ilustrações, que culminam na sequência de páginas exclusivamente imagéticas. No texto verbal das páginas 20 e 21 uma determinada “trilha sonora” já foi apontada por Shulevitz (1985). No entanto, podemos verificar o ritmo do livro e a dança em outros momentos. Da mesma forma, uma continuidade que remete ao processo de animação pode ecoar em algumas imagens do livro. A já citada página 7, por exemplo, traz Max em uma posição de mobilidade que o aproxima da dança. As ilustrações que vão da página 9 à 15 apresentam uma outra forma de mobilidade que relembra livros como *flipbooks*⁴⁰, pois Max está posicionado no mesmo espaço da ilustração, alternando, no decorrer das páginas, sua postura e o quarto ao seu redor.

É interessante notar a relação das páginas 18-19 (FIGURA 20) com as páginas 36 -37 (FIGURA 21). Essas duas duplas são quase espelhos, repetindo a ida e o retorno de Max em seu barco. Max está quase na mesma posição em relação à composição da página, diferente pela direção que o barco toma. Nas duas primeiras páginas é dia em oposição à segunda dupla em que é noite. Na primeira dupla surge um ameaçador monstro marinho. Na mesma posição deste monstro vemos agora duas palmeiras. Essa troca, especificamente, apresenta a imaginação do personagem se diluindo, enfatizando o regresso dele para a realidade do seu quarto. Ele regressa para o seu quarto, completamente “real”, apresentado na duas páginas seguintes (SENDAK, 2009, p. 38-39).

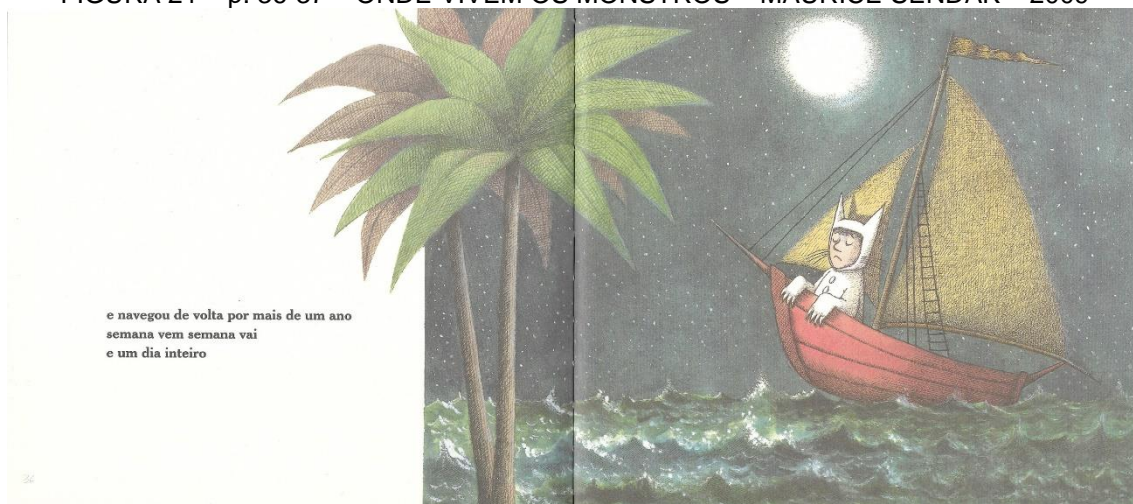
⁴⁰ *Flipbooks* são livros em que há uma ilustração em cada página. Quando folheamos o livro rapidamente, conseguimos perceber uma animação através das páginas, como se cada página representasse um frame de animação.

FIGURA 20 – p. 18-19 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

FIGURA 21 – p. 36-37 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Em outros momentos, verificamos diálogos e objetivos diversos entre palavra e imagem, ou mesmo eventos que apenas uma das linguagens expressa. Na página 8 do livro, quando Max recebe a bronca de sua mãe, ela aparece apenas no texto verbal, completamente ausente da imagem ao lado. Na ilustração, vemos o menino olhando em direção à porta, com uma expressão irritada. Nesse caso, cada linguagem conta algo distinto, a briga com a mãe acontece apenas nas palavras, a ilustração mostra um Max que rememora a discussão apesar de já estar distante dela. Além de momentos diferentes da história, cada forma de narrativa assume um papel específico. Quando a mãe não aparece em nenhuma das ilustrações fica evidente que o espaço das

imagens é um lugar de reinado e domínio do menino Max. Ali, nas imagens, ele está sempre em uma posição de destaque como se tudo girasse ao seu redor, um mundo que ele constrói como deseja, o que fica claro com a criação do lugar dos monstros que se “realizam” como imagens. Apesar do texto verbal acompanhar a aventura de Max, as palavras também assumem uma posição mais conectada com o real, com o universo que podemos definir como o do cotidiano e onde a mãe “reina”. Esta transição entre “real” e imaginação não é encenada apenas nos contrapontos identificados em cada linguagem, mas, principalmente, no movimento que o livro executa com ambas no virar das páginas.

2.4 O TEMPO, FORMAS E UM POUCO MAIS

Como já destacamos anteriormente, Sendak expressa o movimento em suas imagens, evocando uma progressão de eventos que geram uma continuidade e dão, até mesmo, uma impressão de animação. Para Martine Joly a impressão de temporalidade aparece como uma limitação das imagens fixas.

entre as coisas dificilmente representáveis na imagem fixa estão a temporalidade e a causalidade. [...] É impossível contar uma história em uma só imagem, enquanto à imagem em sequência (fixa ou animada) se proporcionou os meios de construir narrativas com as suas relações temporais e causais. (JOLY, 2003, p. 119)

Sendak constrói, apesar das imagens fixas, um fluxo que remete não apenas a uma impressão musical, mas a uma continuidade narrativa. Nesse encadeamento de imagens, o autor insere uma ordenação temporal à história, assim como algumas distorções. Na investigação de Nikolajeva e Scott (2011) há um elemento significativo que aparece como um contraponto de tempo, destacado pela divergência entre as duas linguagens que conduzem a narrativa. A primeira ilustração que mostra o quarto de Max, na página 9, apresenta a lua do lado de fora da janela. Nessa ilustração é possível notar que a lua está em sua fase crescente e permanece assim enquanto floresce a floresta no quarto do menino. Na página 13 do livro (FIGURA 15)⁴¹, enquanto a floresta avança, a lua permanece visível através da janela aberta. Nesta página ainda estão presentes traços do que antes constituía o quarto do menino.

⁴¹ A figura pode ser visualizada na página 63 desta dissertação.

Existe um elemento “transgressor” contido no texto verbal, e que aparece em diversas páginas, quanto à representação temporal. Na primeira frase do livro essa distorção já se mostra no trecho “Na noite [...]” (SENDAK, 2009, p. 4). Depois, podemos verificar algo semelhante nos trechos: “Naquela mesma noite [...]” (SENDAK, 2009, p. 10); “navegou noite e dia [...] durante quase um ano (SENDAK, 2009, p. 16;18), apresentando uma aventura que durou quase um ano, caracterização temporal que se repete de forma semelhante no retorno de Max, anunciado na página 36 “e navegou de volta por mais de um ano...semana vem semana vai...e um dia inteiro [...]” (SENDAK, 2009, p. 36) (FIGURA 21)⁴²; Foram dois anos de aventura para Max, segundo o texto verbal nesses trechos. No entanto, no final do livro é anunciado que ele voltou para “a noite” (SENDAK, 2009, p. 38) do seu próprio quarto “onde encontrou o jantar esperando por ele...ainda quentinho” (SENDAK, 2009, p. 38;40). A última afirmação quebra o tempo definido em anos, já que o jantar ainda estava quente, confirmando uma leitura objetiva de que tudo aconteceu na imaginação do menino em um tempo em torno de dez minutos, provavelmente.

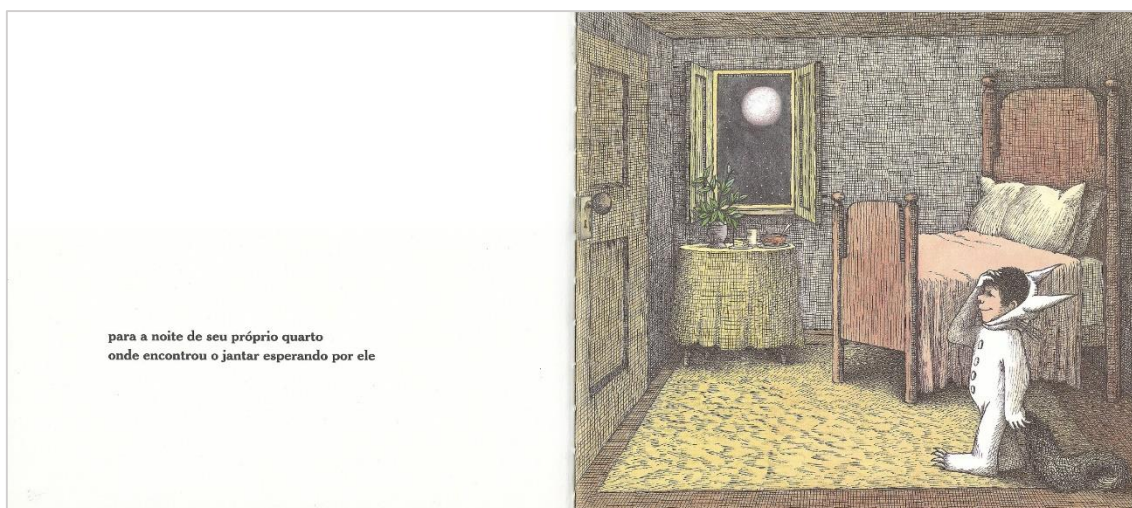
Conforme os trechos apontados, Sendak subverte a temporalidade comumente atribuída à linguagem verbal e tudo que implica sua função de regular o encadeamento de eventos da narrativa. O autor faz uso do tempo de forma propositalmente desconexa para enfatizar o poder da imaginação no livro, que permite quebras e saltos temporais. Entre as desconstruções, a mais significativa é a que é realizada na página 38, em que Max volta “para a noite de seu próprio quarto” (SENDAK, 2009, p. 38). Temos o acomodamento do final da brincadeira no presente momento e a conexão dessa noite com a noite da bagunça (ou *mischiefs*) de Max no início do livro. Outra expansão de sentido atribuído às palavras aparece na página 14: “e as paredes se transformaram no mundo inteiro” (SENDAK, 2009, p. 38). Percebemos que Sendak conversa com as possibilidades infinitas do imaginário, dialogando com a linguagem infantil diretamente na forma como descreve os espaços ficcionais, desconstrói a temporalidade tradicional no texto verbal e amplia o espaço fantástico.

Outra questão temporal importante é a representação da lua, que se transforma a partir da página 26 do livro, a página dupla em que Max uiva para

⁴² A figura pode ser visualizada na página 74 desta dissertação.

uma lua cheia, ao lado dos monstros. Quando Max retorna, a lua aparece cheia do lado de fora da janela do seu quarto (FIGURA 22). Ou seja, apesar de retornar para “a noite de seu próprio quarto” (SENDAK, 2009, p. 39) a lua nega o retorno completo de Max, contradizendo o texto verbal que definiu a aventura em poucos minutos. Nesse final verificamos uma provocação imagética de Sendak que subverte a conclusão tradicional ao deixar uma brecha para a fantasia e mantém na ilustração um eco do imaginário da aventura de Max. Como já afirmamos anteriormente, os melhores livros ilustrados nos mostram além de contrapontos ricas contradições entre palavras e imagens.

FIGURA 22 – p. 38-39 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Essa análise é realizada também por Nikolajeva e Scott (2011), que destacam essa divergência entre a percepção subjetiva da criança e a visão objetiva do adulto. As imagens parecem reforçar o que seria a visão subjetiva da criança que não presta atenção para a passagem do tempo e viaja anos no seu mundo de fantasia. Porém, a linguagem verbal no final do livro, evidenciando a frase “ainda quentinho” (SENDAK, 2009, p. 40), parece resgatar o leitor deste mundo imaginário e transportá-lo à realidade objetiva do quarto de Max. Desta forma, Sendak brinca com o tempo representado no livro, criando um contraponto temporal entre palavras e imagens, expandindo o tempo das imagens para além do alcance das palavras.

A lua é um elemento que acompanha as ilustrações como um referencial do quarto, permanecendo, aproximadamente, na posição em relação à

composição da página no decorrer do livro. Apesar de Sendak reproduzir ilustrações diurnas em alguns momentos, ela é uma presença forte que demarca a aproximação com o sonho e o imaginário, como um “personagem” da noite. A lua também evoca a presença do selvagem, já que lobos uivam para lua e Max está usando sua fantasia de lobo.

A composição das cenas segue uma constância, reforçando a referência com o quarto do menino. Nas imagens o tempo é libertado de todas as amarras, pois é dia e noite, de maneira alternada, de uma ilustração à outra. A brincadeira que Sendak faz com os momentos do dia, ora anoitecendo ora amanhecendo, faz associação com o processo lúdico da brincadeira infantil que não se limita a lógicas temporais. Neste caso, se a brincadeira de Max exige uma lua cheia para que ele possa uivar para ela, então, uma lua cheia estará presente no céu.

Mudanças temporais são mais complicadas de serem representadas em imagens estáticas, como argumenta Joly (2003). Normalmente, recursos como relógios, calendários e mudanças climáticas, ou mesmo alternância entre o sol e a lua no cenário, são empregadas para determinar essas transformações. Para executar essa passagem os livros, rotineiramente, como estratégia mais simples, atribuem ao texto verbal a função de demarcar o tempo. Independente desta possibilidade, há recursos próprios da ilustração que permitem a execução desse procedimento.

Nada predispõe a imagem fixa a expressar o tempo. Ela deverá criar soluções próprias, já que carece, a priori, da sucessividade e linearidade que caracterizam a expressão temporal. [...] Embora uma imagem fixa não possa representar o tempo, como faz a imagem animada, ela pode, em contrapartida, sugerir uma evolução temporal para além dos próprios limites”. (LINDEN, 2011, p. 102)

A autora Linden (2011) classifica, em seus estudos, algumas das formas para ilustrar o tempo. Uma dessas formas, que é considerada recorrente, é o chamado “instante capital” na ilustração, que significa “representar um acontecimento com apenas um de seus instantes, aquele que expressa sua essência” (LINDEN, 2011, p. 102). Esta representação recorre à escolha de um momento que concentre variadas ações ou que represente, de forma mais completa, a sequência de eventos. Podemos associar essa definição, talvez, à página dupla de Sendak, páginas 20 e 21, que mostra os monstros (FIGURA

20)⁴³ preste a atacar Max, porém, ali vemos o texto verbal contribuindo para complementar a ação presente. Mesmo assim, a composição traz a essência do momento da chegada da Max e a tensão da presença dos monstros. De outra forma, esse momento também concentra um antes e um depois. No caso das páginas destacadas há um antes que é a aproximação de Max, e o que vem logo depois de sua chegada, o ataque dos monstros. No entanto, esses momentos são sintetizados numa única imagem.

Apesar do livro de Sendak não se adequar aos demais itens da classificação de Linden, iremos apresentar resumidamente as outras duas formas. O “instante qualquer”, como o nome indica, representa a escolha por um fragmento de tempo que faz associação com a fotografia que capta apenas um instante. Desta forma, a ilustração fugiria de uma artificialidade de composição para trazer um fragmento significativo. Outra possibilidade empregada por Linden é o chamado “Instante movimento” que representa um instante breve de uma ação expressiva: “Estas imagens figuram um instante característico de uma ação completa. Com essa ideia de pinçamento de um instante dentro do suposto fluxo temporal, nos aproximamos do instante qualquer” (LINDEN, 2011, p. 104). Nesse caso, a ilustração funcionaria como uma imagem imóvel que indica uma sequência de eventos, por exemplo, o instante antes de um personagem começar a correr, um momento antes de um prato se quebrar, etc. São variações bem sutis, mas que atribuem variedade às formas de representação.

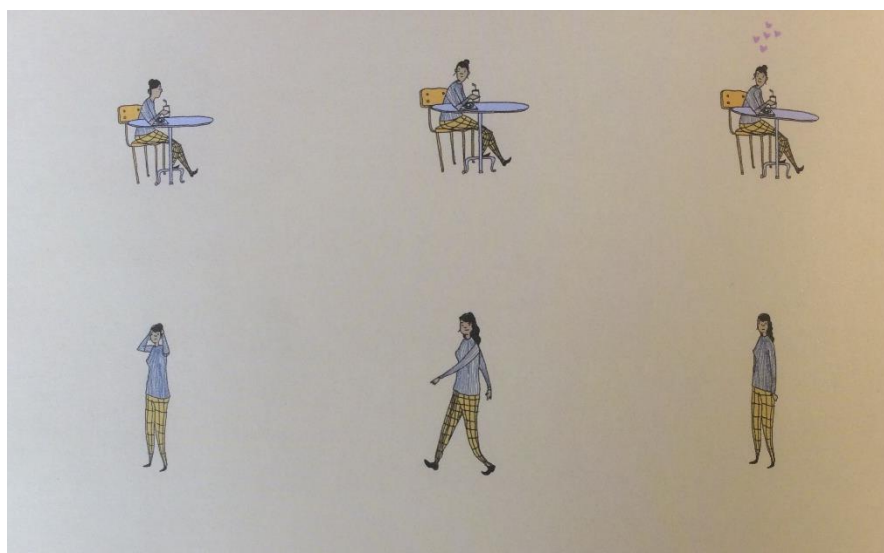
As imagens que figuram um instante capital organizam sábias composições em que a posição dos personagens no cenário e a profundidade de campo fazem sentido. Soma-se a isso um trabalho sobre a própria figuração dos personagens, cuja jogo de posturas e olhares pode estabelecer entre eles uma relação de hierarquia temporal. Mais sutilmente, o ilustrador pode trabalhar a luz, a cor ou o jogo de formas para expressar uma duração. (LINDEN, 2011, p. 105)

Estas não são as únicas formas de representação temporal no livro ilustrado. Tanto Linden (2011) como Nicolajeva e Scott (2011), destacam o elemento de simultaneidade que pode ser empregado para ações sucessivas. Nesta forma de representação o mesmo personagem aparece diversas vezes, realizando ações distintas, normalmente em um mesmo ambiente, como destaca Nicolajeva e Scott (2011), que chamam este procedimento de “sucessão simultânea” (FIGURA 23). Nele, é a mudança de ação do personagem que indica

⁴³ A figura pode ser visualizada na página 74 desta dissertação.

o fluxo temporal. Há sempre o risco de que essa forma de ilustração traga a ideia de que vemos o mesmo personagem e seus “clones” e não uma sucessão temporal. Para evitar essa confusão o ilustrador pode contar com o auxílio do texto verbal como forma mais simples de solução, ou utilizar elementos de perspectiva ou molduras para fragmentar o espaço de cada momento.

FIGURA 23 – VOCÊ É UM BABACA, BERNARDO – ALEXANDRE LOURENÇO – 2016



FONTE: A autora (2016)

Porém, não é necessário isolar cada fragmento para deixar clara a passagem de tempo, como podemos verificar no exemplo do quadrinho (quase mudo) *Você é um babaca, Bernardo* (2016). Scott McCloud, em *Desvendando os quadrinhos* (1995), atribui ao próprio espaço entre as imagens, ou personagens, um determinado intervalo temporal: “Assim como as figuras e os intervalos **entre** elas criam a ilusão de tempo através da **conclusão**, as **palavras** introduzem o tempo representando aquilo que só pode existir no tempo – som” (MCCLOUD, 1995, p. 95, ênfase no original).

No livro ilustrado as imagens seguem uma ordem de eventos, mas costumam apresentar de forma mais isolada, em uma única imagem, uma sequência mais longa de ações. Diferentemente desse procedimento, os quadrinhos constroem de forma mais demarcada uma continuidade temporal. Há, no entanto, grande proximidade entre as duas formas de manifestação, principalmente, nas produções mais contemporâneas.

Tanto no livro infantil quanto nas histórias em quadrinhos existem variadas possibilidades de narrativas contendo apenas imagens. A narrativa contendo apenas imagens aparenta, de forma errônea, uma simplificação de discurso mas, como também afirma o renomado quadrinista Will Eisner, em seu estudo sobre a arte sequencial, oferece novas camadas e caminhos para a leitura:

As imagens sem palavras, embora aparentemente representem uma forma mais primitiva de narrativa gráfica, na verdade exigem certo refinamento por parte do leitor (ou expectador). A experiência comum e um histórico de observação são necessários para interpretar os sentimentos mais profundos do autor. (EISNER, 1999, p. 24)

O livro-imagem é assim chamado, principalmente, dentro do gênero literatura Infantil. No universo das histórias em quadrinhos, eles podem ser chamados de quadrinhos silenciosos ou mudos mas, muitas vezes, essas categorias se confundem. Ele pode ser incluído nessa análise pela primazia das imagens sobre pouquíssimo texto verbal – já que mesmo sem palavras no miolo, o livro-imagem sempre carrega um título com palavras, que o caracteriza e com o qual interage. Segundo Salisbury e Styles, nele o leitor é convocado a criar o texto verbal, “proporcionando aquilo que Anne Rowe chama de ‘vozes desligadas’: ‘As imagens parecem contar suas próprias histórias, mas elas são contadas por um leitor/narrador’” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 97). Nos livros-imagem, a leitura e as especificações para leitura da imagem são construídos de forma bem mais cuidadosa e planejada. As ilustrações possuem particularidades de leitura mais complexas, como se cada detalhe de composição, cor, sombra, personagens, etc, tivesse um propósito que vai muito além do estético. Encontramos esse cuidado, igualmente, nos melhores livros ilustrados.

Essa reflexão sobre o livro-imagem auxilia a pensar na maneira de ler imagens e como estas são construídas a partir do leitor. Diferente da primeira impressão de simplificação que as imagens causam, na verdade sua leitura exige mais do leitor. Sendak apresenta uma sequência de seis páginas exclusivamente pictóricas em que permite essa forma de leitura diversa. Contudo, como podemos assimilar essas imagens? Inicialmente, qualquer conceito que remeta a uma “leitura” da imagem causa certa estranheza. Uma ilustração não indica um sentido por onde seguir, todos os elementos são

entradas para ela e podem parecer, à primeira vista, conter a mesma relevância. Segundo Cristina Biazetto (2008), a imagem também tende a seguir uma ordem da esquerda para a direita e de cima para baixo, porém isso não limita outras possibilidades de “acesso”.

Estudos voltados para cor, luz, moldura e composição, demonstram que muitas leituras são possíveis quando direcionadas à imagem e à construção da ilustração de um livro ilustrado. A cor é um dos exemplos dessa especificidade de leitura que compete às imagens. Primeiramente, não podemos esquecer como funciona nossa assimilação geral da imagem: “A percepção de uma imagem envolve a relação do leitor com ela, como ele a vê, pois o olhar compreende as experiências vividas por aquele olhar” (BIAZETTO, 2008, p. 76). A apreensão da imagem depende, principalmente, do repertório do leitor/espectador, depende das relações que ele constrói entre o que observa com o seu mundo, como o que vê dialoga com suas imagens internas.

Além dos elementos extrínsecos da imagem que nascem do leitor, existem os elementos intrínsecos, referente à composição da ilustração. A linha e como ela é empregada, pode gerar a impressão de limitação, movimento, etc. O volume dos objetos e personagens normalmente é construído por meio da perspectiva e diz muito sobre o ambiente e como olhar para eles. A luz presente no desenho pode ser empregada de infinitas maneiras e dizer muito sobre o ambiente, o personagem e seu estado emocional. Espaços mais assustadores, por exemplo, tendem a ser representados com pouca luz e evocar muitas sombras. Segundo Biazetto (2008), as cores podem alcançar significados diversos em uma ilustração, principalmente, na combinação delas.

As associações de cores quentes e frias, de cores complementares, saturadas e dessaturadas, cores primárias e secundárias etc., podem gerar diferentes sensações no observador. Um vermelho colocado ao lado de um laranja, por exemplo, produzira um resultado visual muito diferente do que se for colocado ao lado do verde, que é sua cor complementar. (BIAZETTO, 2008, p. 78)

As cores podem ser empregadas para representar momentos distintos, como passado e presente. Elas podem surgir de forma contrastante para separar elementos próximos e mais distantes, criando profundidade. Na *graphic novel* *Asterios Polyp* (2009), de David Mazzucchelli, uma determinada paleta de cores (escolha em torno de cinco cores que guiam toda a composição) é empregada de forma alternada para expressar memória e presente. Também nele, em

alguns momentos mais tensos e emotivos, os dois personagens principais surgem cada qual em uma cor, produzindo um forte conflito entre eles.

No livro *Onde vivem os monstros*, as cores colaboram com o clima e momento da aventura. Nas primeiras três ilustrações do livro, enquanto Max permanece “em casa”, as cores são mais pastéis e menos vivas, assim como as paredes são cinzas e alguns móveis surgem entre as cores mostarda e bege. Quando a floresta começa a florescer no quarto de Max, a cor verde desponta em diversas tonalidades, sucedida nas páginas seguintes por mais cores como o azul do mar e o barco vermelho com vela amarela, caracterizando assim quase apenas as cores mais simples, com as quais a criança costuma ter o primeiro contato. No encontro com os monstros há ainda mais vivacidade de cores com destaque para os olhos amarelos dos monstros, que se tornaram uma marcação importante no seu livro. A partir da página 22, as cores vão atendendo a uma mudança temporal, quando entram na noite e adquirem tons mais sombrios, adequados à lua cheia no céu (FIGURA 24).

FIGURA 24 – p. 26-27 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



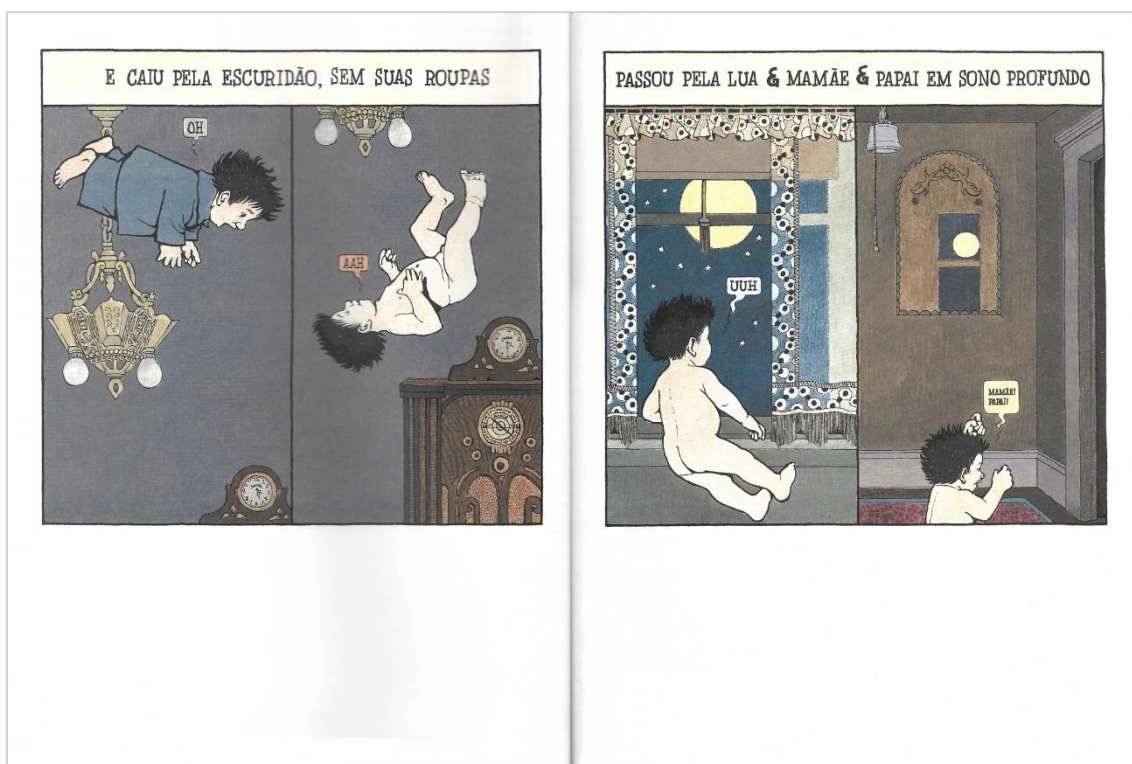
FONTE: A autora (2016)

Sendak experimenta paletas diversas para cada ilustração como se, apesar de constituírem uma unidade narrativa, cada ilustração tivesse intenção e beleza únicas e independentes. Podemos verificar essas variações entre as páginas 32 e 37, onde cada ilustração oferece um céu completamente novo.

Em outro livro de Sendak, *Na cozinha noturna* (2014), é possível perceber as cores mais saturadas, tons mais acinzentados indo para o preto

(FIGURA 25). Essa escolha pode ser uma preferência do artista, mas também pode ser entendida como indispensável para representar cenários noturnos que perdem a vivacidade de suas cores pela diminuição da luz. No livro *Uniforme* (2015), de Renato Moriconi e Tino Freitas, vemos o protagonista imitando sempre outros personagens. Nessa obra, nas páginas que sugerem imitação as ilustrações estão sempre em preto e branco. Porém, na última página, quase escondida na dobra, vemos o personagem com fantasias de variadas cores, vivas e vibrantes. Neste caso as cores cumprem a função de libertação do personagem da “uniformização” do mundo, atribuindo uma leitura poética à execução das cores.

FIGURA 25 – p. 8-9 — NA COZINHA NOTURNA – MAURICE SENDAK - 2014



FONTE: A autora (2016)

Há variados exemplos que podem ser empregados para demonstrar a riqueza do uso das cores além de outros aspectos. Podemos realizar uma leitura da ilustração na composição, posição do personagem – se é visto de cima, de lado ou de baixo – ou mesmo se há algum tipo de moldura na cena ou não. A moldura aplicada à imagem também permite um tipo de leitura que propõe um recorte e destaca uma situação e intenção de leitura.

Uma imagem que se insere em uma moldura bem definida, uma imagem emoldurada mas sem contorno, ou ainda uma imagem que ocupa toda a superfície da página, sangrando a folha, resultam de projetos sensivelmente distintos. Sem falar que as próprias molduras podem ser portadoras de significados. (LINDEN, 2011, p. 71)

Como Linden comenta, existe uma grande intencionalidade na escolha da cena a ser emoldurada ou se ela vai parecer escapar do livro, vazando para fora dele. Nos quadrinhos as molduras são extremamente importantes. Elas atuam como delimitações, geram a narrativa, produzem unidade e sucessão entre as imagens. Além de delimitar um tipo de recorte, a moldura pode aproximar ou afastar o leitor da cena apresentada, ela “em geral cria a sensação de distanciamento entre a imagem e o leitor, enquanto sua ausência (isto é, uma ilustração que cubra a área inteira de uma página ou de uma página dupla) convida o leitor a entrar na imagem” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 87). É exatamente essa progressiva aproximação do leitor que se verifica em *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak. As autoras Nikolajeva e Scott destacam esse aspecto na expansão das ilustrações no livro e “refletem a mudança no estado de espírito do personagem” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 87) que vai cada vez mais fundo nos espaços abertos pela liberação das molduras.

Há diversos outros elementos visuais que podem atribuir nova leitura à imagem. Destacamos alguns deles para expressar o valor destes aspectos. A posição do personagem na cena, representações e personagens que estão ausentes, repetição de um determinado motivo ou paisagem, todos podem provocar uma interpretação nova em relação à imagem e atribuem grande valor à narrativa. Essas novas leituras e interpretações são mais ricas no livro ilustrado, já que este constrói sentido além de cada uma das linguagens, mas, principalmente, de sua junção, conflito e complementariedade.

É possível concretizar muitas leituras da obra de Sendak sob a lente do livro ilustrado. Sendak executa esse gênero na sua possibilidade máxima, não apenas no diálogo entre as duas linguagens, mas também no cuidado com a própria materialidade do livro: seu formato, papel, capa, guardas, etc.

Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagens. [...] Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p. 09)

Como Linden defende, o livro ilustrado vai além da primeira leitura que aparentemente suscita, envolve a participação do leitor e de sua relação com a obra. A relação física também não deve ser inferiorizada por uma possível delimitação de seu público alvo, “o fato dos livros ilustrados serem publicados principalmente para crianças não deveria ser um fator na avaliação do mérito artístico deste gênero, nem o contexto da produção em massa” (SALISBURY, STYLES, 2013 p. 49). Por isso, talvez, o livro ilustrado não seja mesmo um gênero, como fala Linden, mas, sim, uma forma de expressão que vai além de seu público, que vai além mesmo da linguagem, que inclui sua forma física como manifestação. Nesse sentido se faz tão pertinente a fala de Odilon Morais:

quando você chama isso de livro ilustrado ao invés de chamar de literatura infantil, a gente não está querendo negar que existe a criança nesse meio, mas de certa maneira a gente tá querendo dizer que existe uma coisa a ser discutida, que é a relação da palavra, imagem e objeto, que vai se chamar literatura infantil, mas é uma literatura onde o objeto e a imagem também se chamam literatura. Na literatura adulta, o que diz respeito ao objeto, ao que diz respeito a imagem, não se chamam literatura, chamam um design, colocado a *posteriore*. Mas nesse tipo de literatura, [...] tanto os aspectos do objeto, quanto os aspectos plásticos, estão juntos com a discussão literária. Então é isso que eu acho curioso, que você transforma a discussão do objeto em discussão literária. Você transforma a discussão da imagem em discussão literária. (MORAIS, 2015, transcrição verbal)

O livro ilustrado, por esse prisma, se constitui como obra, como narrativa, recorrendo à junção de todos os elementos que compõem o livro, inclusive seu suporte físico. Essa forma de expressão, como caracteriza Linden (2011), pode se estender a todos os gêneros literários, pode surgir nos quadrinhos e em diversas outras formas de publicação. É uma manifestação que lida com a interação entre as linguagens, desdobrando-se em formas de contar a história. É por essa multiplicidade de possibilidades narrativas que os livros ilustrados são os que mais se aproximam do universo imaginativo da infância e podem expressá-lo plenamente. Por isso Sendak é uma importante referência no estudo do livro ilustrado, pela forma que emprega estes recursos para encenar esse espaço lúdico da infância.

3 A LINGUAGEM: PALAVRA E IMAGEM

O livro *Onde vivem os monstros* destaca-se na forma como articula as linguagens verbal e visual no decorrer de suas páginas. Na criação de Sendak, palavras e imagens apresentam um deslocamento do espaço “real” para um espaço onírico e imaginário, que se mostra, principalmente, na expansão das ilustrações (questão que já abordamos no capítulo 2 e que terá outros desdobramentos no capítulo 5). Além da interação já abordada, as linguagens executam ainda uma narrativa paralela, além da percebida na primeira leitura. Nessa outra camada, vem à tona, sutilmente, uma forma de linguagem “selvagem” que sobrepuja uma outra, de caráter disciplinado e ordeiro. Em outras palavras, é encenado também no livro uma alternância entre palavras e imagens, onde cada uma assume um papel “alegórico”, representando o ambiente civilizado e “real” enquanto a outra atua como espaço selvagem e onírico, respectivamente.

Como já observamos, as ilustrações se expandem no decorrer das páginas, comprimindo as palavras até uma sequência de seis páginas compostas apenas de ilustrações. Posteriormente ocorre o movimento inverso e retornamos para o texto verbal. Nesse seguimento de páginas sem texto verbal, as imagens protagonizam o aspecto ficcional, imaginário, rebelde e selvagem de Max, com o clímax do uivo dele para a lua, como um animal (SENDAK, 2009, p. 27). As palavras, por sua vez, fazem a ligação de Max com o universo da mãe, com seu quarto e com ambiente familiar. Essa função da palavra pode ser reforçada quando notamos que a mãe de Max aparece apenas quando as palavras são materializadas e “dentro” delas. A mesma função está presente na última frase do livro, que surge na página da esquerda, tida como página “segura” do livro, na qual não há nenhuma ilustração, apenas o texto centralizado no fim da página que diz: “ainda quentinho” (SENDAK, 2009, p. 40). Essa sentença traz o personagem novamente para o ambiente seguro, civilizado e “real” que pertence sua mãe.

A partir dessas funções distintas, assumidas no livro pelas duas linguagens, pretendemos discutir individualmente cada um desses signos e traçar as possíveis relações construídas entre eles no livro. Ou seja, o que

justificaria associar a linguagem verbal no livro com a civilidade enquanto a linguagem pictórica corresponde à selvageria e o imaginário?

Para começarmos a discutir sobre palavras e imagens é necessário atentar para alguns dos significados e sentidos que costumam acompanhar cada uma delas. Segundo a definição de Bárbara Carvalho, pesquisadora em literatura infantil, o que entendemos por “Língua ou idioma é o sistema de signos e sons de que se serve um povo, uma nação, obedecendo a um conjunto de padrões institucionalizados” (CARVALHO, 1987, p. 208). O signo linguístico ou escrita é comumente vista como a expressão da linguagem em si. Porém, tanto a palavra é linguagem como a imagem e várias outras manifestações artísticas. Poderíamos ir mesmo além, abarcando a linguagem científica, matemática e a digital no que pode ser compreendido como linguagem (FLUSSER, 2010). Essas considerações podem ser expandidas na reflexão proposta por Walter Benjamin:

[...] toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana e do que a fundamente ou do que se funda sobre ela [...]. Mas a existência da linguagem estende-se não apenas a todos os domínios de manifestação do espírito humano, ao qual, num sentido ou em outro, a língua sempre pertence, mas a absolutamente tudo. (BENJAMIN, 2011, p. 50-51)

É por esse caminho que desejamos seguir, colocando em equilíbrio as formas de manifestação das linguagens, pois ainda vemos, muitas vezes, como convenção considerar a linguagem verbal como superior à representação pictórica. Nos estudos de adaptação, por exemplo, como destaca Linda Hutcheon (2011), a superioridade atribuída ao romance em relação ao filme acompanha a própria história do cinema, inferiorizando o ato de mostrar como incapaz de gerar subjetividade na narrativa. Entretanto, hoje em dia, qualquer pressuposto que dá ao texto verbal maior predominância sobre as imagens e outras formas de linguagem que as empreguem mostra-se falho, após o grande desenvolvimento de expressões como a do cinema, quadrinhos, animação, etc. Quadrinhos mudos também confirmam este aspecto, demonstrando que não é apenas o suporte ou forma verbal que configura o nível de subjetividade, ficção ou abertura para o imaginário. A maneira como se dá a expressão, do que ela se vale para emocionar e como desenvolve a abertura para a entrada do leitor/telespectador/observador, são os ingredientes que demonstram seu valor e complexidade. Encontramos múltiplas formas de linguagens ao olharmos para

nossa história cultural e humana: os trabalhos em cerâmica de algumas sociedades antigas; as linguagens não escritas de alguns povos isolados; as obras das galerias de arte; a *performance* que emprega apenas o corpo do artista; conceitos científicos, etc. A lista poderia se estender e ficaríamos tontos pela variedade de formas que o homem tem para se expressar, de emocionar e de tornar sua natureza um registro.

Palavras e imagens sempre se alternaram na ação de dar contorno à existência humana. É possível nos referirmos a diversas formas de linguagem e, possivelmente, o futuro nos apresente novos códigos para esse debate. Para Baitello (2014), a imagem envolve um registro perpetuado na ausência, como a linguagem verbal, pictórica e musical, pois, é criado algo que permanece para comunicar-se com o outro, mesmo quando seu interlocutor está ausente:

A imagem é uma forma de escrita. Isso não se questiona, porque a escrita nasceu da simplificação dos registros iconográficos, dos desenhos e das pinturas. A relação entre as duas é indissolúvel porque ambas pertencem ao universo da visualidade. Não me refiro aqui às imagens interiores, mas às imagens em sua materialidade de mídia secundária, que exigem o tempo lento da leitura e da decifração. Esse tempo é necessário para o confronto e o diálogo com as nossas imagens interiores. (BAITELLO, 2014, p. 49)

Baitello menciona que as imagens são a necessidade humana de dar corpo à sua individualidade. Reiteramos que o autor destaca que o homem descobriu que “deixando marcas em objetos, marcava sua presença, deixava a informação de sua presença em uma ausência” (BAITELLO, 2014, p. 46), tornando-se parcialmente vivo além da própria existência, rememorando não apenas a si mesmo, mas também gravando o que não deseja esquecer. Toda linguagem, dessa forma, é uma ânsia humana por permanecer vivo, em alguma medida, um constante apelo ao outro, uma permanente comunicação.

Logicamente, as diversas formas de linguagem atuam como interpretação do mundo, e não se limitam à fala e à escrita. É nesse sentido que é indispensável pensar a linguagem além das palavras, da mesma forma que destaca Santaella:

existe uma linguagem verbal, linguagens de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no Ocidente, receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos de interpretação do mundo. (SANTAELLA, 1983, p. 11)

A supremacia da palavra sobre a imagem pode ser alegorizada na descrição que Flusser faz da escrita, que surge como a negação das representações, da zona do imaginário e do mito, destituindo-nos “das representações por imagens anteriores à escrita” (FLUSSER, 2010, p. 31). As palavras escritas atuam como uma tradução de códigos, ordenando o pensamento de forma linear, segundo o autor. Flusser considera as palavras como constructos do intelecto. Dessa forma, elas são o componente que transforma a matéria bruta da realidade em pensamento. A construção do pensamento, de acordo com Flusser, parece destituir da imagem parte de seu valor de linguagem e organização do conhecimento.

O escrever consiste em uma transcodificação do pensamento, de uma tradução do código de superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro e distinto código da escrita, das representações por imagens para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para textos. (FLUSSER, 2010, p.31-32)

No entanto, o autor propõe possibilidades de imagens “poéticas” que se desligariam “de suas funções imitativas e [apresentar-se-iam como] poéticas, criadoras. Esse poder poético já está claramente evidente, por exemplo, em filmes, vídeos e imagens sintéticas” (FLUSSER, 2010, p. 112). Em outro livro seu, Flusser (2004) propõe uma linguagem plástica, que nesse caso abarcaria as expressões pictóricas. Porém, um olhar simplificador parece surgir em seu estudo relacionado às imagens, atribuindo-lhes uma posição de pré-escritura que seria também pré-histórica.

Partindo dessas conjecturas verificamos a posição da escrita, para Flusser, como civilizadora e evolutiva em contraposição com a imagem. Assim, seria a escrita quem organiza o pensamento e constrói a história do homem, posicionando-a hierarquicamente acima da linguagem pictórica. No entanto, esse ponto de vista não expressa a possibilidade de a imagem ser vista como texto. A leitura das imagens, segundo Flusser, parece se estender apenas àquelas meramente ornamentais ou técnicas. Apesar do autor atentar para as possibilidades poéticas nas imagens, as construções do pensamento que observa, parecem possíveis apenas no signo verbal. Contudo, podemos estender a reflexão e a classificação de tipos de texto verbal que o autor propõe para as imagens também. Flusser define essa separação entre textos comunicativos ou denotativos, e textos expressionistas ou conotativos. Ao

primeiro caberia a transmissão de “uma mensagem inequívoca” (FLUSSER, 2010, p. 64), ao segundo mensagens obscuras, “ambíguas e plurissêmicas” (FLUSSER, 2010, p. 65). Como exemplo da mensagem denotativa podemos apontar a comunicação científica, enquanto textos conotativos ou “expressionistas” podem ser verificados na produção literária.

Jacques Rancière (2012) propõe uma classificação semelhante às formulações de Flusser quanto aos tipos de imagens. Segundo Rancière há um visível que não produz imagens, é vazio de conteúdo, nem mesmo merece a alcunha de imagem. Já as imagens, assim compreendidas na concepção de Rancière, devem pôr “em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem [...] a imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

Para o autor, essa dessemelhança é o afastamento da semelhança inicial, do sentido denotativo e imitativo, como citado por Flusser para os textos. Nesse prisma, para Rancière, a imagem ganha um novo sentido, muito além da semelhança. É evidente que no livro de Sendak tanto palavras como imagens se articulam além do aspecto denotativo, elas evocam outras imagens e textos, agregando valor artístico à forma como dialogam com o leitor e o convidam para o livro.

Na linguagem, mais evidentemente na linguagem verbal, mas também presente nas imagens, há sempre uma busca pelo outro, um constante desejo de dialogar com “algo em seu próprio interior” (FLUSSER, 2010, p. 20). Na criança a linguagem é, principalmente, emotiva e envolve a relação com o outro e para o outro. Vale aqui a reflexão trazida por Merleau-Ponty:

O movimento da criança em direção à palavra é um apelo constante ao outro. A criança reconhece no outro um outro eu. A linguagem é um meio de realizar uma reciprocidade com ele. Trata-se de uma operação por assim dizer vital, e não só de um ato intelectual. A função representativa é um momento do ato total pelo qual entramos em comunicação com o outro. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 38)

Na reflexão que propomos quanto o apelo ao outro, damos ênfase à convergência entre palavra e imagem como linguagens latentes no indivíduo. Palavra e imagem concretizam-se no diálogo com um outro a partir do eu. Essa concordância serve à necessidade de afastar o preconceito relacionado à imagem como menos articulada. Apesar do que usualmente parece, as imagens não são tão simples de serem lidas, nem tão naturais a todos.

Merleau-Ponty vê a proximidade entre as linguagens em sua essência, no modo que se realizam dentro de cada especificidade comunicativa, sendo a linguagem um modo de expressão e não a expressão artística em si:

é legítimo tratar a pintura como uma linguagem: esse tratamento da pintura põe a descoberto, nela, um *senso perceptivo*, cativo da configuração visível, e no entanto capaz de recolher dentro dele, numa eternidade sempre por refazer, toda uma série de expressões anteriores sedimentadas [...] Um romance exprime como um quadro. Pode-se contar o assunto do romance como o do quadro, mas a virtude do romance, como a do quadro, não está no assunto. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 153-154, ênfase no original)

No caso das ilustrações no livro ilustrado, as imagens não contêm apenas uma representação, mas fazem parte de um encadeamento de eventos de uma narrativa maior, além da mera semelhança que é condenada por Rancière. O mesmo ponto de vista é defendido por Merleau-Ponty:

a lei de todo desenho é exprimir as coisas e não assemelhar-se a elas. Seria tão absurdo pedir ao desenho para assemelhar-se à coisa desenhada, quanto pedir à palavra para parecer-se com a coisa designada - elas só podem significar, exprimir o mundo. (MERLEAU-PONTY, 1990 p. 220)

Segundo o pensamento de Merleau-Ponty, o desenho busca a expressão, da mesma forma que outras linguagens também agem nesse sentido. Para Étienne Samain (2012), a combinação de traços, cores, vazios e outros elementos sígnicos, executa um “pensamento” da imagem. Na literatura infantil as ilustrações participam da literariedade do livro. De acordo com Odilon Morais (2014), a ilustração é uma forma de leitura e por isso também faz parte do fazer literário. Ele emprega o exemplo da obra de René Magritte, *A traição das imagens*, onde abaixo da “reprodução” de um cachimbo, em pintura a óleo, aparece o texto: “isso não é um cachimbo” (“*Ceci n'est pas une pipe*”, no original). O pintor coloca um desafio ao mencionar que aquilo que se vê não se trata de um cachimbo, como afirma Márcia Arbex, e destaca a “distância que existe entre a representação de uma coisa e a coisa real” (ARBEX, 2007, p. 157).

O famoso cachimbo... como fui repreendido! E entretanto... alguém poderia encher o meu cachimbo? Não, ele não passa de uma representação, não é mesmo? Então, se eu tivesse escrito sob minha pintura *Isto é um cachimbo*, eu teria mentido. (MAGRITTE apud ARBEX, 2007, p. 158, ênfase no original)

Magritte questiona, dessa forma, a própria linguagem e sua relação com a imagem, propondo uma “metáfora pictural”. Para Moraes (2008), escrita é quando aquilo que você escreve não está lá, ler é não ver. No quadro de Magritte há traços, cores, papel, mas não o próprio cachimbo, como notamos na citação do próprio Magritte (apud ARBEX, 2007). A imagem representa o que não está ali, a ausência. Para Moraes, é nessa perspectiva que a ilustração que “fala” de algo que não se apresenta, atua como escrita e, conseqüentemente, como literatura. Seguindo por esse mesmo caminho, da rememoração de uma ausência, Entler comenta a relação da imagem com a memória:

Não é exagero dizer que a arte não existiria se não fosse a possibilidade do esquecimento: se tivéssemos o dom de fazer o passado falar com fidelidade, não teríamos a necessidade de resgatá-lo, reinventando-o através do mito e, depois, da arte. (ENTLER, 2012, p. 140)

A reflexão de Entler traz à tona a necessidade humana natural de não apenas produzir imagens, mas também de criar ficções constantemente, recriar sua história e rememorar suas experiências, o que não ocorre exclusivamente por imagens mas em toda linguagem. Assim como Flusser (2010) relaciona a escrita como o princípio de uma história do homem, podemos verificar a linguagem como consequência da luta do homem contra sua finitude e, principalmente, contra o esquecimento. Nessa luta o homem cria seus mitos e deuses. Nessa sobrevivência ele adora suas imagens e foge para dentro das palavras.

3.1 O HOMEM E O ANIMAL NA LINGUAGEM

Além do conceito de que a linguagem verbal converge com a racionalidade, existe também uma proximidade da palavra com o que configura a essência do ser humano e a construção da sua história. De acordo com essas conjecturas, a imagem tende a surgir como o oposto, próxima de uma linguagem menos intelectual e, conseqüentemente, mais animal e selvagem. Diante desses pressupostos podemos abrir uma reflexão sobre a relação da palavra com a

imagem a partir da discussão da interação do homem com o mundo animal/selvagem.

No livro de Sendak fica demarcada a aproximação de Max de um estágio animalesco e selvagem que converge com a expansão e domínio das imagens. Ao mesmo tempo que ocorre a expansão das imagens, há uma retração do texto verbal. Essa alternância no livro remete a relação entre o homem e o animal, ou ainda, entre o homem/animal civilizado e o homem/animal selvagem.

Podemos enfileirar diversos pensadores que colocam o homem como um ser superior aos animais. Eles definem a linguagem como característica e expressão da razão do homem: “A linguagem supõe a razão e a razão supõe a linguagem; linguagem e razão, indissociáveis, caracterizam o gênero humano. Assim, só há homem, oposto ao animal, quando há linguagem” (BORGES NETO, 1993, p. 102). Esse conceito decorre, principalmente, do pensamento cartesiano que, como discorre Maria Esther Maciel (2008), utilizou e coisificou o animal para “justificar a racionalidade e a linguagem humanas como propriedades diferenciais (e superiores) em relação aos outros viventes” (MACIEL, 2008, p. 88). Dessa forma, a linguagem verbal caracterizaria a razão na espécie humana, sendo esta, uma construção de poder que confina todos os demais animais fora do âmbito do humano.

Obviamente, podemos levantar diversas dúvidas quanto a essa superioridade enfática, pois, quanto realmente é conhecido da linguagem dos outros animais para caracterizá-la como inferior ou menos desenvolvida? Não podemos responder essas questões, mas é possível considerar que os padrões aplicados para determinar inteligência ou complexidade são julgados e partem da referência humana, como destaca outro trecho do pensamento de Maciel:

Ninguém pode saber ao certo se [animais] estão, realmente, impedidos de pensar; ou se pensam, ainda que de uma forma muito diferente da nossa. Ninguém pode assegurar que eles não tenham uma voz que se inscreve num tipo ignorado de linguagem, numa espécie de logos particular. (MACIEL, 2008, p. 97-08)

No livro *Elizabeth Costello: oito palestras* (2004), o autor J. M. Coetzee propõe uma reflexão, dentro de um discurso ficcional, para o problema da avaliação intelectual do ponto de vista do ser humano. Para isso, ele emprega o exemplo dos testes realizados com macacos, onde os animais precisam “deduzir” qual a forma correta de realizar aquilo que o experimentador espera

deles. Contudo, a inteligência do macaco ou de outros seres pode se apresentar de maneira diversa da inteligência que o referencial humano compreende e ao qual se limita.

Na exaltação do homem, o animal fica renegado a tudo o que o homem não é, ao seu aspecto negativo. A natureza, confinada ao mutismo, que não pode falar de si mesma e refletir sobre sua própria existência, necessita do homem para existir como ideia:

Só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. A natureza e os animais são desde logo prisioneiros de uma língua, falam e respondem a signos, mesmo quando se calam; só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas. A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem. (AGAMBEN, 2005, p. 112)

Essa natureza e esse animal, segundo o que discorre Walter Benjamin (2013) e Jacques Derrida (2002), vivem o luto por sua situação diante do homem, de subjugados e nomeados por eles. O animal é o que não é homem, porém se move pelo mundo: “É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente” (DERRIDA, 2002, p. 48). Como o homem se difere por possuir a razão, vemos que a linguagem verbal é o elemento humano e civilizador da sociedade que tornaria o homem distante do animal. Segundo Agamben (2005) a voz dita confusa é aquela que não pode ser escrita, sendo essa associada a dos animais. O homem é o dono da voz articulada que foi convencionada socialmente como superior. Há além dessa questão uma outra essencial quanto à oposição homem versus animal: a tradição religiosa. O próprio mito da criação do homem destaca o caráter divino da palavra, como Flusser resgata:

De acordo com esse mito, Deus moldou sua imagem em barro (hebraico “*adamah*”), no qual insuflou seu sopro e, daí, criou o homem (hebraico “*Adam*”). Como todos os mitos, esse também é pleno de significados, e essa plenitude pode ser desdobrada. Por exemplo: argila é o material (a grande mãe) em que Deus (o grande pai) insuflou seu sopro (Espírito), e assim somos nós o material espiritualizado que resultou desse coito. Sem que se negue essa interpretação do mito, pode-se reconhecer nela a origem do escrever. (FLUSSER, 2010, p. 26)

O homem foi feito à imagem de Deus e não a partir da palavra de Deus, aspecto que o separaria de todos os demais seres que ganharam vida na palavra sagrada. Ainda dentro dos conceitos religiosos, a palavra foi dada ao homem e é esperado desse homem religioso a obediência e o comedimento. Desde que o

homem foi elevado à semelhança divina, o animal se tornou seu oposto. Da mesma forma, ao animal coube tudo o que o homem religioso não é, ou seja, ignorante, selvagem, bruto e, até mesmo, diabólico. Portanto, o homem é civilizado próximo de Deus e da expressão verbal, sendo que seu oposto, consequentemente, se caracterizaria como o animal selvagem, impregnado do mutismo aparentemente presente nas imagens.

Não podemos perder de vista que a imagem não deixa de ser linguagem, assim como afirmam Jacques Derrida (2002) e Walter Benjamin (2013), quando reiteram que a natureza e os animais possuem, em alguma medida, sua própria linguagem. O que destacam, e que configura o homem, é essa linguagem verbal que mais do que racional é a expressão de uma linguagem institucionalizada, que remete ao aspecto civilizado do homem, afastado do seu lado “animal”. Samain também destaca esse aspecto da escrita:

[A sociedade tornou-se] domesticada pela escrita - e sua burocracia - hoje, reguladas por um sistema informático e digital abertos, os quais nos desnudam, pelo menos três vezes por dia [...] O verbal escrito instaurou-se como ordem epistemológica e fizemos tanto da fala quanto da escrita as crenças (para não falar em dogmas) e as alavancas de nossas faculdades de apreensão e intelecção. (SAMAIN, 2012, p. 17)

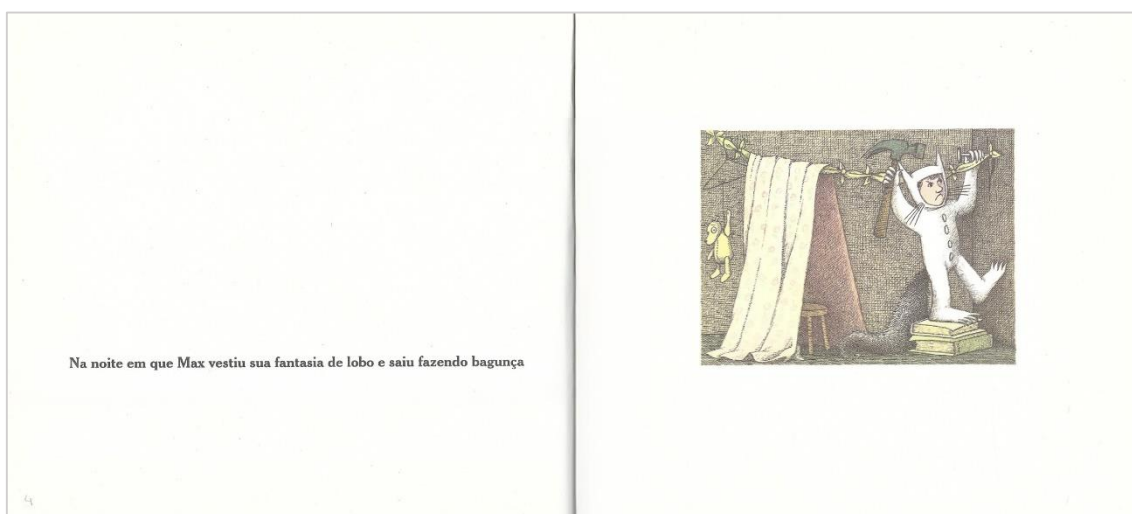
No discurso de Samain verificamos a reincidência da escrita como crença e a proximidade com a civilidade e a disciplina. É também nos ideais humanistas, os quais içaram o homem para o espaço exclusivo da racionalidade, que se reforça a relação da palavra com o homem institucionalizado. Além dessas questões, temos o debate de Flusser, que favorece a linguagem verbal escrita como ordenação do pensamento, como já destacamos anteriormente.

O ofício de Sendak como escritor e ilustrador expressa o próprio conflito entre a liberdade criativa que ele alcança por meio da criação de imagens e o mundo civilizatório que tenta dominar os instintos infantis através das palavras. Ele expressa em seus livros uma visão infantil da relação com a palavra escrita, que configura um desafio e está atrelada à escolaridade para as crianças. Não se pode negar que para muitas crianças há uma associação entre disciplina e letramento. São esses pressupostos que endossam a possível posição domesticadora da linguagem verbal na obra de Sendak, que atribui à linguagem visual o contraponto imaginário. É também característico da linguagem visual o diálogo com o inconsciente.

As palavras no livro *Onde vivem os monstros* se configuram como elemento normativo e convencionado, oprimindo o lado selvagem do protagonista. Uma análise minuciosa dos conteúdos presentes no texto verbal do livro apresentam sempre uma conexão com o mundo “real” e confinante do personagem, sendo o principal expoente desta demarcação de espaços a presença da mãe, que “existe” efetivamente no texto verbal, como se o seu território se limitasse ao espaço das palavras. No entanto, podemos observar evocações sutis da mãe nas imagens, mais especificamente na fisionomia de Max (SENDAK, p. 9) quando o ambiente da casa e o olhar de Max em direção à porta evoca a presença materna. Além desse exemplo, na página 33, quando observamos a expressão do protagonista, podemos subtender a conexão com a “imagem” da mãe. Além desses aspectos sua presença é, principalmente, evidenciada dentro do texto verbal. Essa convergência marcada da mãe com o texto verbal nos remete à posição materna que, rotineiramente, chama a atenção do filho sempre de forma verbal, tornando as palavras possíveis referências de confinamento, proibição e negação para a criança.

Nas primeiras páginas do livro podemos verificar que é sobre o espaço em branco que as palavras são organizadas (FIGURA 26). Esse espaço vazio é “usado” pelas palavras, mesmo que elas não precisem totalmente dele. Seu domínio evidencia-se na forma que se prolonga sem quebra de texto verbal, na apresentação da mancha de texto, nessa página específica. Ali as palavras se estendem horizontalmente por toda extensão da página. Enquanto as imagens têm pouco “poder” no livro, o texto verbal discorre sobre a atualidade do personagem: ele veste realmente sua fantasia de lobo e faz bagunça (SENDAK, 2009, p. 4). Podemos associar as palavras à presença da mãe na definição das ações de Max como “bagunça” (ou *mischief*).

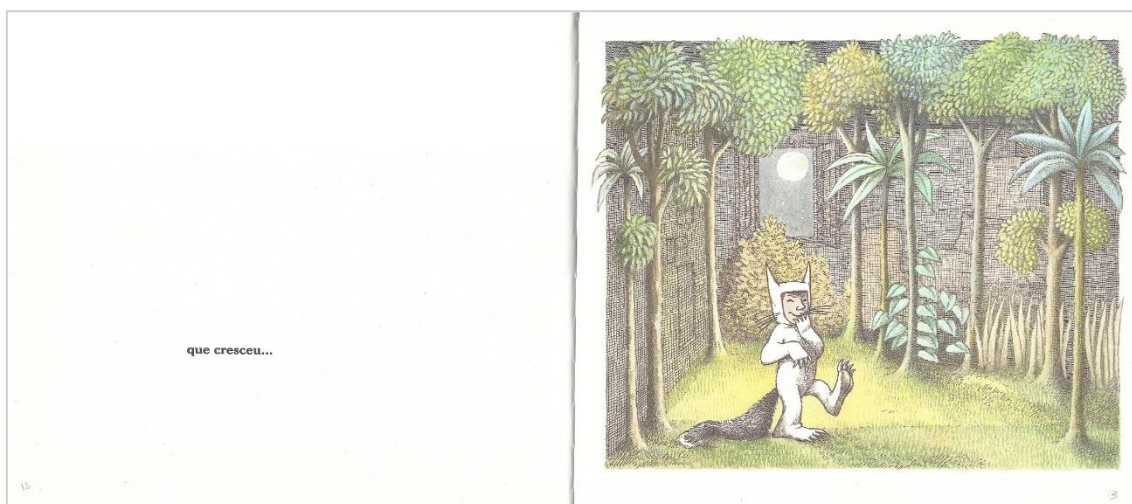
FIGURA 26 – p. 4 e 5 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK– 2009



FONTE: A autora (2016)

A força controladora e domesticadora está nas palavras que tentam conter o lado selvagem do menino ao confiná-lo em seu quarto. Nesse sentido a página 13 é muito significativa, pois mostra as árvores da floresta de Max vazando da moldura da ilustração: é uma fuga (FIGURA 27).

FIGURA 27 – p. 12 e 13 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009

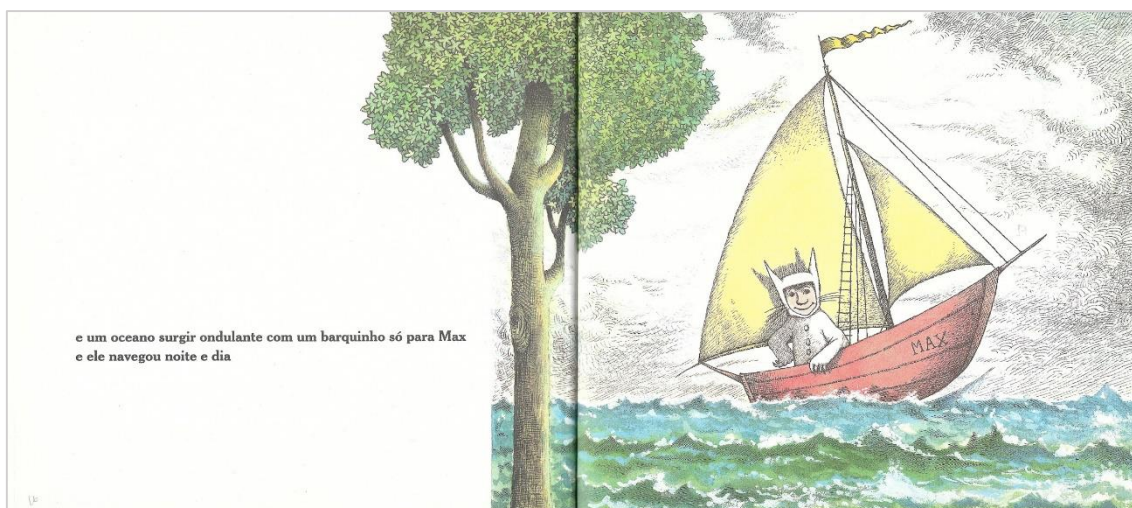


FONTE: A autora (2016)

Essa preponderância das palavras, ou seja, do poder matriarca, tem alcance até a página 8, quando a mãe permanece exclusivamente nas palavras e põe o filho de castigo. A partir desse ponto, há uma sutil quebra da simultaneidade (aproximada) entre palavras e imagens, demarcada, aqui, pela divergência do que expressa o texto da página 8, que diz: “a mãe dele o chamou de ‘MONSTRO!’”. Enquanto isso a ilustração da página 9 nos leva a outro

momento. Logo após essa quebra, o imaginário adentra efetivamente a narrativa, pois aqui começa a nascer “uma floresta no quarto de Max” (SENDAK, 2009, p. 10). Da página 16 em diante fica evidente o avanço das ilustrações em direção ao texto verbal, pois as imagens já ocupam parte da página da esquerda, obrigando as palavras a se comprimirem em três linhas no espaço que lhes resta. Entre as páginas 16 e 17 à 18 e 19 a expansão da imaginação dentro das ilustrações fica demarcada na arte que primeiro (páginas 16 e 17) coloca uma árvore próximo ao barco de Max (FIGURA 28), e na próxima dupla (páginas 18 e 19) substitui a árvore por um monstro marinho (FIGURA 29).

FIGURA 28 – p. 16 e 17 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

FIGURA 29 – p. 18 e 19 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

No texto da página 25 verificamos a última “aparição” do texto verbal antes da sequência de seis páginas exclusivamente imagéticas. Em sua última exclamação, a palavra está sob o domínio da imagem que se expressa pela voz de Max: “Agora [...] vamos dar início à bagunça geral!” (SENDAK, 2009, p. 25). O texto verbal se rende ao mundo selvagem nesse ponto. As páginas 26 e 27 indicam para onde foi a linguagem verbal, mostrando o menino Max uivando para a lua, num evidente abandono da linguagem civilizada para outra gutural e animalesca (FIGURA 23)⁴⁴.

No entanto, quando as palavras voltam para o livro elas retomam o elo primordial que mantém com a mãe do menino. É na página 32, depois de uma sequência intensa de “bagunça”⁴⁵, que as palavras retornam no trecho: “‘Agora parem!’, disse Max e mandou os monstros para a cama sem jantar.” (SENDAK, 2009, p. 32). Quando Max encena o papel da mãe diante dos monstros, repetindo as palavras e também o castigo de privá-los do jantar, é que o texto verbal regressa, justamente por conter todo o conteúdo disciplinador, e também amoroso, da mãe. Reiteramos que a presença da mãe é percebida na forma de subtexto na ilustração da página 32 e 33. Nesse momento a mãe é evocada na expressão facial de saudade, demonstrada por Max. Nesse sentido, confirmamos o espaço de domínio da mãe como o das palavras no livro. Neste ponto da narrativa as palavras retornam transformadas, carregadas não apenas da presença da mãe, mas de tudo que ela representa. Ali Max tem consciência do que sente falta, algo que está contido apenas nas palavras do livro, na página “segura” do princípio do livro. Ele sente saudade das “imagens” que apenas as palavras carregam, algo que “vindo de muito longe, atravessando o mundo inteiro [...] ele sentiu cheiro de coisa boa de comer” (SENDAK, 2009, p. 33). Deste trecho em diante as palavras ganham corpo e os monstros (SENDAK, 2009, p. 34-35) já não parecem tão amigáveis (FIGURA 30).

⁴⁴ A figura pode ser visualizada na página 76 desta dissertação.

⁴⁵ Ratificamos que os termos “bagunça geral” e “bagunça” referem-se à tradução realizada por Heloisa Jahn, que correspondem ao termo “*wild rumpus*” da versão original norte-americana.

FIGURA 30 – p. 34 e 35 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Nas páginas 38 e 39 Max já está em seu quarto, removendo o último resquício selvagem: sua roupa de lobo (falaremos mais sobre sua roupa de lobo no capítulo 5). O texto verbal destaca que ele retornou “para a noite de seu próprio quarto” (SENDAK, 2009, p. 38), realocando-o na “realidade” e no ambiente seguro. Seu retorno para o ambiente seguro da mãe é concretizado na página 40 do livro, livre de qualquer ilustração, que traz apenas a frase “ainda quentinho” (SENDAK, 2009, p. 40), referindo-se ao seu jantar. Essa última frase contém em si uma outra experiência sensorial, a relação com a temperatura, uma informação que as palavras costumam representar mais objetivamente do que as imagens. Encerrando a aventura com as palavras, Sendak fecha um ciclo que não despreza nenhuma das duas linguagens, atribuindo a cada uma um papel determinado e indispensável na narrativa proposta.

Sendak articula as duas linguagens de forma dependente no livro, atribuindo-lhes um papel específico e ao mesmo tempo interligado. A realização da “bagunça geral” (*wild rumpus*) de Max exige uma oposição para a aventura, configurada na mãe. Quando a mãe não aparece nas imagens, Sendak ressignifica o papel das ilustrações no livro, atribuindo a elas a construção plena do espaço da fantasia, distanciadas da “realidade” presente no conflito com a mãe.

3.2 MAX É MEU NOME

Max constrói não apenas sua própria ficção, mas também as formas e a imagem dos seres que habitam esse espaço maravilhoso. Nesse processo de criação, Max assume uma postura de poder diante desse universo, principalmente, quando domina os monstros (*wild things*) e se torna rei deles.

Max é o único personagem verdadeiramente nomeado: nem sua mãe e nem os seres da ilha são individualizados nesse sentido, nem mesmo o espaço parece receber um nome próprio, ele se configura apenas como um lugar de coisas selvagens ou de monstros. Nas ilustrações do livro é possível notar a presença do protagonista de forma unânime assim como de forma privilegiada. No texto verbal, há uma demarcação do nome “Max”, aparecendo em dez das mais de vinte páginas que carregam palavras no miolo do livro. Mesmo nas ilustrações seu nome aparece: na sétima página do livro, quando vemos Max correndo atrás do cão, na parede há um desenho de um monstro, assinado “Max” (SENDAK, 2009, p. 7); e quando viaja pelo mar, o seu barco leva seu nome (SENDAK, 2009, p. 14) (FIGURA 19)⁴⁶. Obviamente, essa forte demarcação do personagem pode justificar-se tendo em vista o público alvo, para reforçar de quem se está falando, deixando claro para o pequeno leitor a quem pertence as aventuras vividas no livro. Mesmo assim, é possível destacar essa recorrência do nome do protagonista como um elemento de empoderamento do menino dentro da narrativa.

Conforme o mesmo procedimento executado em relação ao desenho na parede (FIGURA 18)⁴⁷, Max “assina” a criação desses monstros sem nome, assim como do espaço e tudo que está contido ali. Max não dá um nome individual para suas criações e sim lhes atribui seu próprio nome. Ou seja, o nome “Max” não é explícito mas está subentendido por causa da encenação por espelhamento. Dessa forma, Max domina os monstros não os individualizando, mas mantendo-os contidos na sua própria existência.

Conforme já apontamos, os seres da ilha não possuem nome e no título original é interessante pensar a não-nomeação que a expressão “*wild things*” (do original em inglês) engloba, que poderia ser traduzido como “coisas selvagens”.

⁴⁶ A figura pode ser visualizada na página 72 desta dissertação

⁴⁷ A figura pode ser visualizada na página 69 desta dissertação.

O termo monstro, empregado na tradução, também remete a uma não nomeação. Eles são coisas e uma “coisa” pode ser muito e pouco, sem sentido definido, normalmente atribuído ao que não conseguimos definir. Como algo que o significado não alcança, um “significante excedente” (LÉVI-STRAUSS apud AGAMBEN, 2004, p. 59). Quando Max se encontra com os monstros não lhes dá nomes porque tudo no livro “é Max”.

Por outro lado, o termo “coisa” nos provoca outras reflexões, já que esses monstros (*wild things*) existem, principalmente, nas imagens. Quando as palavras os definem como monstros ou coisas isso nos remete a uma negação da existência “real” deles. Nesse sentido, definir esses monstros como imagem reforça conceitos da própria imagem e nossa relação com ela, pois, a imagem, assim como nossa visão, não é inocente ou simples aparência, ela é, principalmente, uma “crença”, já que também nasce de uma inexistência.

A imagem [...] não é “coisa” interior ou “psíquica”, mas, antes, uma convicção global. Alain dizia que ela é credulidade, convicção de ter visto; não se vê, acredita-se ver (cf. Alain, *Le système des Beaux-Arts*, Gallimard, co “Tel”). (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 228)

A imagem nasce de uma ausência, como uma memória. Para Merleau-Ponty, ela não poderia ser “coisa”, e sim uma crença. Flusser (2010), quando fala da escrita, também a coloca como crença, o que reafirma a atribuição de linguagem às imagens no livro. Nesse sentido, a imagem se realiza como existência na ausência da coisa que deseja representar, numa troca de corpo, como o ator que se desnuda do seu eu individual para se tornar o personagem.

Podemos afirmar, em resumo, que quando olhamos atentamente para o livro, diretamente para as imagens, apenas Max existe no livro. A mãe não é representada nas ilustrações, apenas Max e todas as “coisas” que fazem parte da mente dele, como a floresta, o mar, o barco e os monstros. Seu nome surge diversas vezes como forma de poder. Por outro lado, Max foge da linguagem verbal ao se afastar do poder da mãe. Nessa fuga, ele vai para dentro de si.

O nome pode alegorizar o processo de identidade do protagonista, seu desenvolvimento pessoal. Na busca de resolver seu conflito com a mãe, Max redistribui os papéis dentro da ficção que construiu: os monstros assumem parte de seu “eu” e ele interpreta a posição de poder da mãe, refletindo assim sua própria existência.

Inserido dentro do pensamento sobre a linguagem, a questão do nome é central como aspecto de diferenciação do homem perante as demais criaturas. Há uma relação forte do homem com seu nome, assim como o homem é quem se propõe a nomear as coisas, os seres e, da mesma forma, nomeia seu semelhante. No estudo que faz sobre a infância, Philippe Ariès (1981) destaca como, assim que as crianças aprendem a falar são ensinadas, primeiramente, quanto ao seu nome e idade, demonstrando como estamos familiarizados com as formalidades de identificação. A disposição nomeadora e o poder do nome no homem também são destacados nos textos religiosos que buscam explicar sua origem. Agamben (2007), quando reflete sobre a magia, fala do nome secreto que cada criatura possuía no Éden, antes da torre de Babel ruir. Esse nome secreto se apresenta como um elemento mágico, em algumas fábulas ou lendas, onde descobrir o nome do vilão significa derrotá-lo. A ação de dar nome corrobora a supremacia do homem sobre a natureza. No gênesis, Deus criou tudo através da palavra, “E Deus disse: ‘haja luz’, e houve luz” (*Gênesis* (BÍBLIA) apud CRUMB, 2009, p. 12). Mas o homem foi criado do barro, como já citamos, na cópula de Deus com a mãe Terra (FLUSSER, 2010), e recebeu o sopro de Deus para a vida assim como o direito de nomear todos os outros animais, aproximando-se assim da palavra de Deus. Derrida (2002) traz à tona o discurso criado no sagrado, vindo de Deus para reforçar o papel do homem como senhor da natureza. Benjamin (2013), ao pensar sobre a linguagem humana, afirma que a linguagem nomeadora é exclusiva do homem:

O que não conhecemos fora da linguagem humana é uma linguagem *nomeadora*; ao identificar a linguagem nomeadora e linguagem em geral, a teoria da linguagem acaba por privar-se de suas percepções mais profundas - *Portanto, a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas*. (BENJAMIN, 2013, p. 55, ênfase no original)

Benjamin recorre ao mito bíblico da criação do homem para destacar a linguagem como elemento que eleva o homem sobre a natureza, da mesma forma que relaciona a linguagem com uma essência espiritual.

[...] a criação do homem não se deu pela palavra (Deus disse - e assim se fez), mas a esse homem que não foi criado a partir da palavra é conferido agora o *dom* da língua, que o eleva acima da natureza. (BENJAMIN, 2011, p. 60)

A ação de nomear, associada à criação, é interessante dentro da análise do livro de Sendak, já que Max, aquele que coloca seu próprio nome em tudo

que cria, é também o senhor criador do lugar “onde vivem os monstros”. Max não exerce a posição do homem acima da natureza no ato de nomear, uma vez que esses seres e este espaço são parte dele, de sua existência, parte de seu nome. Certamente, não há uma relação direta entre o livro de *Gêneses* (2009) e o livro de Sendak, seria um grande atrevimento afirmar algo nesse sentido, mas é possível verificar a apropriação constante realizada pela ficção do ato de criar e a questão de nomear as coisas. Poderíamos dispor de diversos exemplos desta relação, mas vamos destacar, aqui, o *Frankestein* (2012), de Mary Shelley, que discorre sobre a criação de um ser disforme que, devido ao abandono do criador não recebe um nome, ficando popularmente conhecido pelo nome do seu criador e algoz. Esse “não nomear” a criatura remete ao que já foi mencionado, sobre os monstros de Max não terem um nome individualizado, traçando assim uma atraente associação com o monstro de Shelley. No romance de Shelley, o monstro permanece atrelado à existência de seu criador, como se, por não receber um nome, sua existência não pudesse ser completa. Não podemos esquecer de citar um exemplo dentro da literatura infantil, no conto *Rupelstilzchen* (2012), registrado pelos irmãos Grimm. Nesta história a rainha precisa descobrir o nome de um “homenzinho ridículo” (GRIMM, 2012) e mágico, para não ter de entregar seu primeiro filho, conforme um pacto realizado anos antes. Outro exemplo, um pouco marginal à essa análise, pode ser encontrado no filme *Beetlejuice* (1988), dirigido por Tim Burton, onde o vilão homônimo ao título do filme precisa ter seu nome dito três vezes para tornar-se “real” entre os vivos. Não podemos esquecer do nome do próprio Deus cristão, dentro dos preceitos religiosos, considerado sagrado e que não deve ser pronunciado em vão (BÍBLIA SAGRADA, 1994).

As narrativas clássicas, como as histórias sagradas de criação do universo, constantemente ressurgem, em alguma medida, nas demais construções ficcionais. Surgem, principalmente, nas que abordam a origem da humanidade e do mundo. É essa mesma relação com as narrativas primitivas que podemos verificar no livro de Sendak. Max atua como um criador de mundos e seres, essencialmente, como um criador de ficções. Também verificamos na necessidade de dar nome, por outro lado, o desejo de determinar o que é “inefável”, como afirma Agamben:

Para quem medita sobre o inefável (o que não pode ser expresso verbalmente), é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não se pode falar. Por saber isto, a filosofia antiga distinguia cuidadosamente o plano do nome (*onoma*) do plano do discurso (*Logos*), e considerava a descoberta desta distinção suficientemente importante para atribuir a Platão. [...] Segundo esta concepção, é indizível, não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado; o dizível, pelo contrário, é aquilo de que se pode falar num discurso definitório, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio. (AGAMBEN, 1999, p.104)

O ato de nomear mantém relação, também, com aquilo que não pode ser dito ou expresso em discurso. Esse é um interessante elemento do nome, que rememora a relação do homem com tudo ao seu redor, sua necessidade de ter posse sobre o mundo, mesmo que não entenda do que esse mundo é feito. O homem precisa nomear as coisas, mesmo que não as consiga explicar. Ao dar seu próprio nome às “coisas” Max executa uma outra forma de poder, confinando essas criações dentro da sua própria identidade. Recordamos nesse sentido, o mundo animal, tornado mudo pelo homem. O animal é quem tem uma linguagem tida como incompreendida, que não pode ser escrita. Max, com seu nome, demarca um território, o local onde ele tem poder, onde não é subjugado pela autoridade da mãe. Ele se volta para dentro de si, como num sonho, onde tudo é matéria do seu próprio eu. Quando a narrativa verbal é expulsa das páginas, podemos notar Max confirmando o afastamento da linguagem e das convenções civilizadoras por meio de seu uivo para a lua, enfatizando o nível de selvageria presente na sua imaginação. Max pode usar da linguagem verbal e, em sua posição de homem, pode também abandoná-la quando desejar, como propõe a reflexão de Agamben:

O homem não *sabe* simplesmente, nem simplesmente *fala*, não é *homo sapiens* ou *homo loquens*, mas *homo sapiens loquendi*, homem que sabe e pode falar (e, portanto, também não falar), e este entrelaçamento constitui o modo com o qual o Ocidente compreendeu a si mesmo e que pôs como fundamento do seu saber e de suas técnicas. (AGAMBEN, 2005, p. 14)

Não pretendemos afirmar nesta pesquisa uma oposição rígida entre linguagem verbal e visual, mas sim uma dança e alternância de emprego delas para dar corpo ao texto e ao imaginário do personagem. É a partir desta diferenciação da linguagem que Sendak realiza o procedimento de mergulho do personagem Max para dentro de sua imaginação, abandonando aos poucos a linguagem civilizadora. Ao dar seu nome às coisas ao seu redor, Max reforça o

aspecto civilizado para poder abandoná-lo ao imergir para “dentro de si”. Max está, no virar das páginas, olhando para si mesmo, em um processo de espelhar-se, utilizando as duas linguagens como ferramentas para esse procedimento. Desta forma, é curioso notar o sentido duplo que a palavra *psyché* possui em francês: “1. psique; 2. grande espelho onde [a pessoa] pode ver-se da cabeça aos pés.” (DERRIDA, n. t. 2002, p. 92). Não se pretende, aqui, reforçar uma intencionalidade de Sendak para esse aspecto, mas sim o sentido geral que pode ser atribuído à mente, como um espelho do ser. Quando Max faz surgir a floresta dentro do seu quarto não podemos negar que essa criação nos remete ao processo ficcional que dá corpo à imaginação uma vez que é sua mente que cria todo esse novo mundo.

4 O PROJETO GRÁFICO NO LIVRO INFANTIL

O projeto gráfico, em muitos casos, é visto como a última etapa do processo de edição e publicação de um livro. Diante disso, incorre em uma menor preocupação com sua execução. Existe uma impressão errônea de que o projeto do livro é supérfluo e externo à obra. No entanto, um bom livro é executado na concretização de todas as suas particularidades. No caso do livro ilustrado, que utiliza não apenas a linguagem verbal como expressão, é comum uma maior preocupação com essa etapa que, muitas vezes, reflete um cuidado especial na compreensão e na concepção do livro.

Onde vivem os monstros é um dos livros que realiza um trabalho integrado do conteúdo com a forma. A narrativa desenvolvida por Sendak é dependente da diagramação e de seu formato mas, principalmente, da concepção do livro como um todo. Um bom projeto gráfico, que envolve o trabalho editorial e de *design*, está longe de ser um adorno. Quando bem realizado, influencia o modo que a obra deve ser lida. A materialidade do livro envolve não apenas a diagramação, mas o suporte, seu papel, textura, dimensões, fonte, cores, etc. Ou seja, tudo que compete ao livro, deve ser pensado de forma unitária e orgânica. Sophie Van der Linden menciona que ela não acredita:

que a materialidade do livro ilustrado o desvie de seus princípios de funcionamento e, embora possa enriquecer suas possibilidades, é raro que as limite, desde que o suporte tenha sido bem pensado já na fase de concepção. (LINDEN, 2011, p. 51)

Conforme destaca Linden (2011), uma reflexão sobre a materialidade tem muito a oferecer ao livro ilustrado quando pensada paralelamente com as demais linguagens empregadas no livro. É no projeto gráfico que o modo como as informações serão apresentadas ao leitor é definido.

Da mesma maneira que um projeto de uma casa não se limita a uma ideia de casa, mas sim à ideia de um *morar* dentro de uma forma particular de disposição de espaços e ambientes, assim também o projeto gráfico de um livro propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido. No passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma ideia de *ler*, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio de um conjunto de páginas, de um balanço entre texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa. (MORAIS, 2008, p. 49)

Como Odilon Moraes evidencia, o projeto gráfico e a organização do livro indicam a forma que ele deve ser lido, por onde o olhar deve seguir e, até mesmo, como esse objeto deve ser segurado. A estrutura do livro ilustrado é muito importante quando se pensa no leitor infantil, já que se destina a um indivíduo em desenvolvimento, que precisa do melhor que uma edição pode oferecer para concretizar a leitura e para unir de forma eficiente texto verbal e visual: “Em um livro infantil ilustrado, onde os elementos visuais se unem para criar um significado, a disposição, harmonia e a ênfase gráfica assumem extrema importância” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 169). É o projeto gráfico que dá voz a essa interação: “O ritmo do livro é determinado pelo projeto gráfico, levando-se sempre em conta dados objetivos (técnicos) e subjetivos (conceito). A ideia é que todas as partes do livro interajam com harmonia” (LINS, 2004, p. 67).

Assim, conforme descreve Guto Lins (2004), o livro é um conjunto de elementos que constroem sentido. Linden nos diz que “os formatos, as capas, as guardas, folhas de rosto e páginas do miolo devem na maioria das vezes ser vistas como um conjunto coerente” (LINDEN, 2011, p. 51). A autora destaca em sua análise que é preciso considerar o que do projeto gráfico pertence à intenção do autor e aos editores, às exigências de comercialização e às convenções editoriais. Essa reflexão aparece igualmente na abordagem de Salisbury e Styles:

O visual específico do livro ilustrado resulta em decisões editoriais e de design que muitas vezes se sobrepõem. Em outras palavras, a maneira como o texto e a imagem são visualmente integrados exerce um impacto sobre a mensagem que se quer transmitir. (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 167)

Como os autores comentam, a edição do livro participa diretamente da concepção do livro e impactam sobre como as duas linguagens se apresentam na obra. Salisbury e Styles incluem em suas reflexões o ponto de vista do diretor de arte da editora britânica *Templar Publishing*, Mike Jolley, o qual reforça a ideia de que independentemente de quanta autonomia o escritor/ilustrador possa ter sobre a obra é necessário acatar certos direcionamentos editoriais, como a questão do texto verbal ser impresso em preto, para facilitar coedições e traduções (SALISBURY; STYLES, 2013). Com o acesso que atualmente se tem aos mais diversos *softwares*, é habitual que o escritor/ilustrador/*designer* deseje

exercer outras funções além da geração de conteúdo. No entanto, é indispensável salientar que a concretização de um livro ilustrado de qualidade e adequado ao mercado editorial depende de diversos profissionais: “Esta área de publicação envolve escritores, artistas, designers, editores, gráficas, profissionais de marketing e livrarias” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 165). São esses profissionais que, de alguma forma, sempre atuaram sobre a produção da literatura infantil, a partir do século XVIII, com evidente destaque no período vitoriano (séc. XIX). São atuações essenciais para a execução plena do livro e, da mesma forma que a tarefa de ilustrador vem superando os preconceitos que a tornavam um simples adorno, essas outras funções devem ter seu valor evidenciado, mesmo na construção de significado para a obra.

Rui de Oliveira, em sua análise sobre o papel do ilustrador na história do livro infantil, dá destaque ao período vitoriano (século XIX), considerado por ele momento que permitiu a popularização dessa literatura e a forma como a entendemos hoje (OLIVEIRA, 2008). Segundo Salisbury e Styles, o período da segunda metade do século XIX e início do XX é chamada a era de ouro da ilustração, possibilitada pelos avanços tecnológicos que permitiram mais autonomia e importância para as imagens. Esse período definiu, do ponto de vista gráfico e mesmo conceitual, o que entendemos por literatura infantil, estabelecendo um código para o gênero:

[...] a partir do século XIX é que, nesse período, ela começa a estabelecer códigos - e até mesmo convenções em sua linguagem visual - que permanecem até hoje. [...] o livro como objeto de arte, como brinquedo e entretenimento, além de veículo de valores morais e educacionais da época, era consequência estrutural direta da Revolução Industrial pela qual passava a Inglaterra. (OLIVEIRA, 2008, p. 14)

Esse período foi de intensa riqueza para o livro infantil, tanto em relação ao valor artístico que traziam quanto às definições do objeto livro. Em relação ao desenvolvimento técnico, Salisbury e Styles (2013) apontam George Baxter como um dos primeiros a possibilitar a coloração, utilizando chapas individuais para cada cor no processo de xilogravura, por volta de 1830. Segundo Oliveira (2008), o processo de impressão em cores foi aprimorado por John Bufford, em 1853, que permitiu, a partir de então, a impressão de cinco cores ou mais. Esses pontos de vista enfatizam a importância do século XIX para o livro ilustrado e vão definindo e abrindo caminho para experimentações gráficas que virão.

É a partir desse momento que tem início efetivamente a interação palavra e imagem de forma mais ampla. Como destaque do início do século XX surge a obra *Macao et Cosmage* (1919), de Edy Legrand, “em tamanho grande e formato quadrado, colorido em estêncil, com o mínimo de texto escrito à mão, em estilo *Art Déco*⁴⁸” (SALISBURY e STYLES, 2013, p. 19). O recurso em estêncil para coloração destaca as alternativas para baratear a produção sem deixar de colorir os livros. A ilustração no livro infantil no século XX se transformou e ganhou cada vez mais destaque, com inovações nas cores e técnicas de impressão. O período do pós-guerra também modifica o campo de literatura infantil na Europa e Estados Unidos, acompanhado de movimentos artísticos que buscavam novas técnicas de ilustração no livro para crianças, com variedade e mistura de cores, assim como temáticas mais introspectivas, como destacam Salisbury e Styles (2013).

Na década de 1950 há algumas inovações gráficas na literatura infantil devido ao número crescente de designers migrando para a área e produzindo livros autorais. Assim, surgem variadas experimentações tipográficas também, não apenas relacionadas à ilustração. Salisbury e Styles trazem, como exemplo da invasão do design nesse ramo, o artista Paul Rand, que criava a “indefinição de limites entre palavra e imagem [o que] abriu novas possibilidades para a linguagem dos livros ilustrados” (SALISBURY e STYLES, 2013, p. 28). No trabalho de Rand, a diagramação do texto verbal se misturava às ilustrações nas páginas, e mesmo as palavras recebiam feições humanas e atuavam como imagem, suprimindo os limites entre as duas linguagens. Para Linden (2011) é a preocupação com a materialidade do livro e todos os elementos nele contidos, que “anunciam a importância do aspecto visual nos livros ilustrados contemporâneos” (2011, p. 17). A partir de 1960 os ilustradores também buscam expressar sua marca como artistas plásticos, criando em seus livros belas paisagens e ilustrações próximas das vistas nas galerias de arte, exigindo muito mais dos meios de impressão para reproduzir com fidelidade suas ilustrações. A literatura infantil, nesse ponto, mostra-se dinâmica e variada. Há inovações dos

⁴⁸ Movimento do final do século XIX com auge em 1925, dialogava com as demandas industriais do entre guerras. Pode ser verificada em formas estilizadas da natureza, formas femininas, com muito geometrização, e temática decorativa. (HELLER; CHAWAST, 1988)

temas, da concepção de personagens, trazendo debates do cotidiano e da vida urbana.

Entretanto, muito do que se vê nos projetos gráficos dos dias atuais são, na verdade, apenas a continuidade de padrões definidos nas primeiras impressões, surgidos no período do século XV ao século XVIII. Com os *chapbooks*, formato “constituído de uma única folha impressa dobrada em doze ou dezesseis páginas” (POWERS, 2008, p. 10), instaurou-se o processo de encadernação que, mesmo com suas variações, é usado até hoje. Atualmente a impressão acontece numa grande folha de 66 x 96 cm, impressa frente e verso, que comporta até 16 folhas nas dimensões 16,5 x 24 cm. Esse padrão contempla o aproveitamento máximo da folha.

Grande parte dos padrões editoriais que perpetuamos são muito antigos, e cada novo procedimento sempre traz consigo algo que já está convencionado. Como já citado na fala de Guto Lins (2004), quando os tipos móveis foram concebidos para a prensa de Gutenberg, eles mantinham o desenho familiar da escrita com bico de pena, mantendo contato com métodos mais arcaicos. Da mesma forma, outros elementos se perpetuaram, por motivos diversos: o espaço em branco, que pode ser verificado como margem ao lado da mancha de texto de um livro, foi concebido para as mãos do leitor e é uma medida que permanece aproximadamente inalterada. É também curioso como o padrão dos tipos de Gutenberg se perpetuou: as serifas (traços que prolongam as extremidades de cada letra, como o descanso do pincel, que podemos notar na fonte *Times New Roman*) é um resquício da constituição física dos tipos móveis que permanece em nossa cultura tipográfica. O mesmo ocorre com o formato em cadernos, existente desde os *chapbooks* como, por exemplo, a capa dura para edições especiais, capas em tecido, padrões de catalogação de informações do autor, e assim por diante.

Assim como os autores do século XIX que admirava, Maurice Sendak, também realiza seu trabalho atentando para todos os elementos do livro, desde folhas de guarda, folha de rosto e elementos da capa, concebendo uma construção unitária do livro, onde todos esses recursos são medidos para construir um sentido completo. Não há um debate metalinguístico quanto aos elementos paratextuais na sua obra, no entanto, não se pode deixar de notar o cuidado e atenção para a produção desses conteúdos e o diálogo que

estabelecem com o restante do livro. No contexto histórico em que Sendak escreve seu livro *Onde vivem os monstros* (na década de 60 nos EUA) já era possível reproduzir as ilustrações originais dos artistas com impressões de alta qualidade e ainda com maior detalhamento. Os principais artistas deste período se preocupavam em acompanhar testes de cor e experimentar novas propostas de diagramação (Powers, 2008). Muitos dos novos autores de livro infantil nesse período vinham do *design*, o que permitia realmente uma reflexão sobre o objeto de trabalho.

Tem outro aspecto na questão de fazer livros, que certamente eu acho muito interessante e importante, é o que todos os ilustradores, editores e impressores pensam, que é a finalização gráfica na criação de um livro, e é assim com muitos dos meus livros, que coleciono em grande quantidade na parte de cima do apartamento.⁴⁹ (SENDAK apud WOODS, 1966, transcrição oral, tradução nossa)

Sendak se preocupava também com o processo de impressão e com a qualidade final de seus livros. Segundo Powers (2008), ele acompanhava as provas gráficas para garantir as cores desejadas e a integridade do que reproduziu no original. Provavelmente, a escolha do papel para impressão dos livros também recebia atenção, já que cada tipo de papel reage de forma distinta à impressão que vai receber. O tamanho da fonte e estilo também demonstram cuidado com a legibilidade, questão essencial para livros destinados ao público infantil. O livro *Onde vivem os monstros* emprega a fonte *Cheltenham* em preto, tanto na versão norte americana quanto da edição brasileira. O que podemos atentar quanto à escolha é que seu tamanho (aproximadamente 12), a serifa e a apresentação em negrito, corroboram para os padrões de legibilidade para jovens leitores. No entanto, para a fase do letramento a recomendação é que todo o texto verbal esteja em caixa alta. Nesse sentido, o livro é mais adequado para a leitura compartilhada para os pequenos ou individual para as crianças acima de 7 anos. Com o papel *Rolland Opaque Natural* 133 g/m², o livro também se adequa a gramatura indicada para os leitores inexperientes e, igualmente, para livros contendo ilustrações. O papel de tipo fosco valoriza a impressão e as texturas surgidas das hachuras dos desenhos.

⁴⁹ There is another aspect of making books, which I, of course, found very interesting and important, as well as all illustrators, editors and printers, It is the graphic in the book making, and it all of my books, which I collect in great quantity on the top of the apartment. (SENDAK apud WOODS, 1966, transcrição oral)

Além das definições que nascem dos processos de impressão, é possível observar que há outras escolhas que seguem padrões editoriais – como ocorre com algumas editoras que determinam dimensões específicas para toda coleção infantil – assim como orientações sociais/culturais para a obra. Linden (2011) discute a questão desses formatos, além das informações chamadas paratextuais do livro. A autora salienta que essas mensagens no livro infantil costumam dialogar com o adulto que intermedia o livro para criança, que realiza a compra ou mesmo que recomenda a leitura. Não podemos deixar de reforçar que o intermediário adulto é uma presença marcante no universo literário infantil.

4.1 PARATEXTOS, DIMENSÕES E FORMATOS

Entre os elementos que compõem o que é chamado de paratextos temos, primeiramente, a capa, que carrega além do título, autores e editora, todo o apelo do marketing para sua venda; a capa pode levar sobre si uma sobrecapa, também chamada jaqueta, que protege a capa do livro como um envelope. Há propostas de livros que abaixo da sobrecapa trazem um projeto artístico distinto, propondo uma segunda capa para a obra, bem variada da arte anterior, oferecendo uma surpresa. Um exemplo desse emprego diverso para a segunda capa do livro é visto nos livros de Oliver Jeffers, como no caso de *The incredible book eating boy* (O incrível menino comedor de livros, 2006) (FIGURA 31).

A sobrecapa traz sobre um fundo marrom o título em grandes letras que lembram as utilizadas em cartazes de circo, cada palavra com uma fonte distinta; embaixo está o protagonista com alguns livros dentro da boca. Tirando a sobrecapa, na segunda capa, verificamos praticamente o oposto quanto a paleta de cores, já que se trata de uma capa bem clara, com fontes bem distintas da primeira e com uma disposição mais simples. Nessa capa o protagonista tem a boca bem aberta e os livros caem de cima, indo em direção da sua boca.

FIGURA 31 – CAPAS – *THE INCREDIBLE BOOK EATING BOY* – OLIVER JEFFERS – 2006

FONTE: A autora (2016)

Essa capa interna parece atuar quase como uma antecipação da ação presente na ilustração da sobrecapa. Ou seja, na ilustração da capa interna, os livros aparecem a caminho da boca do menino, enquanto na sobrecapa ele já os está mastigando. Outras obras de Jeffers brincam com a possibilidade de capa alternativa, o que é uma solução bem contemporânea, no entanto, não deixa de rememorar as sobrecapas que protegiam os livros no século XIX. Este é apenas um exemplo para elucidar como este recurso pode ser empregado no livro ilustrado.

Na parte interna do livro encontramos as chamadas folhas de guarda, na qual a função “é sobretudo material. Elas ligam o miolo à capa e recobrem a parte interna desta, de modo que poderia se ater simplesmente à estrita funcionalidade [...]” (LINDEN, 2011, p. 59). Outro elemento é a página para a ficha técnica do livro, com dados da editora e ficha catalográfica, que pode vir no início ou fim da edição. Para o autor Guto Lins (2004) a ficha técnica deve ser apresentada no fim da obra, para que o ritmo de leitura não seja quebrado. Ele também destaca como folhas de guarda, o chamado falso rosto e a folha de rosto do livro, servem para o leitor ganhar fôlego para começar a leitura e gerar

expectativa. Em alguns casos vemos estes espaços empregados de forma ainda mais interativa com o livro, participando da narrativa.

As folhas de guarda do livro ilustrado costumam trazer padrões, como um papel de parede, ou ainda, o protagonista representado repetidas vezes.

Algumas páginas de guarda decorativas trazem motivos que se repetem. Lembram o papel de parede, com o qual a página de guarda tem uma ligação histórica, já que até o século XVIII ambos eram fabricados pelos *dominotiers*, como eram chamados os fabricantes de papéis marmorizados que revestiam alguns jogos, por exemplo, os dominós. É comum identificarmos os vestígios dos primeiros papéis estampados com motivos repetidos que revestiam os livros do século XVIII. (LINDEN, 2011, p. 59)

No caso do livro de Sendak, algo semelhante ao destacado por Linden ocorre. As guardas apresentam um padrão de folhagens coloridas, que lembram plantas exóticas, umas sobre as outras, carregadas de hachuras (FIGURA 32). Como experiência estética as guardas causam agradável impressão, valorizando a técnica do artista e “emoldurando” a obra de Sendak. As guardas também evocam a entrada de uma mata fechada, que promete logo se abrir, prestes a mostrar uma paisagem. Assim, as guardas convergem com a ambientação que tem início no livro, onde Sendak convida o leitor a entrar nesse mundo imaginário do protagonista. Coincidentemente, é a partir da floresta que cresce no quarto de Max que se abre passagem à fantasia do personagem, esta é a porta de entrada para dentro do espaço “onde vivem os monstros”. Parte da função das primeiras páginas do livro é criar essa ambientação ou ainda uma passagem para um espaço totalmente novo e surpreendente.

FIGURA 32 – GUARDAS – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



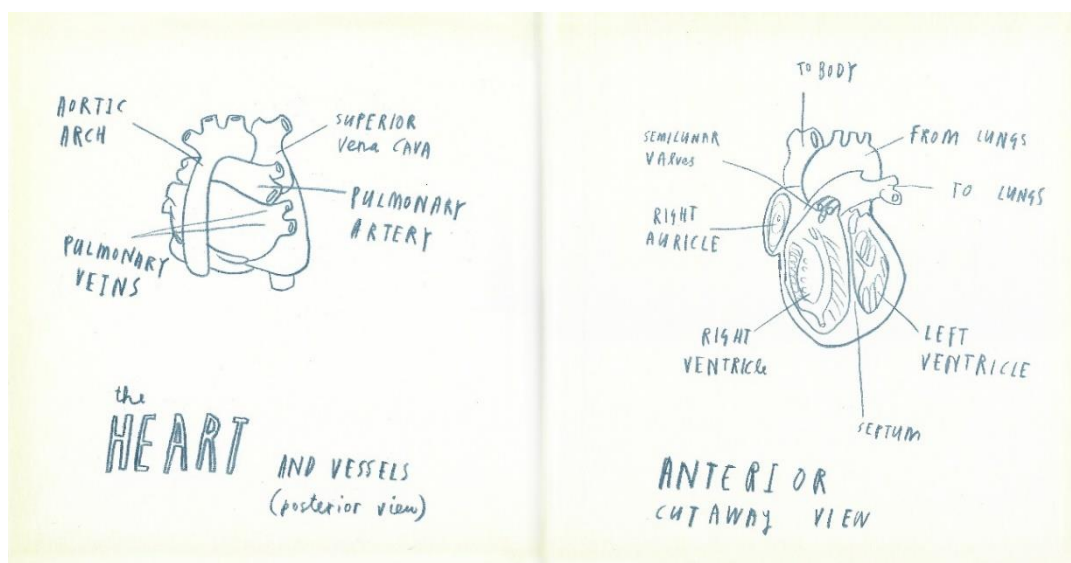
FONTE: A autora (2016)

No livro de Sendak o uso desse espaço remete mais ao clássico, rememorando referências do século XIX, devido às texturas e padrões como papel de parede. É um adorno no livro. Independentemente das relações com a floresta, que é o elemento transformador do livro, as guardas fazem mais uma alusão a uma composição clássica de livro do que uma inovação de utilização do espaço.

Em alguns livros mais contemporâneos podemos notar algumas experimentações, que gostaríamos de destacar. O livro *The Heart and the Bottle* (O coração na garrafa, 2014), de Oliver Jeffers (FIGURA 33), traz nas primeiras guardas diversos pequenos desenhos de meninas interagindo e aprendendo com seus pais, enfatizando o tema central do livro que aborda a relação pai e filha e discute sobre o sentimento de perda, evidenciado na narrativa quando a menina encontra a cadeira do pai vazia (JEFFERS, 2014, p. 14). Já nas guardas do fim desse mesmo livro há dois desenhos com um traçado didático do coração (FIGURA 34), representando-o como um órgão do corpo humano com descrições de seu funcionamento, indicando artérias, etc.

FIGURA 33 – GUARDAS INÍCIO – *THE HEART AND THE BOTTLE* – O. JEFFERS – 2014

FONTE: A autora (2016)

FIGURA 34 – GUARDAS FIM – *THE HEART AND THE BOTTLE* – OLIVER JEFFERS – 2014

FONTE: A autora (2016)

Nesse caso, a proposta das duas primeiras e duas últimas folhas de guarda é interagir com a narrativa. Para isso, normalmente a primeira antecipa parte da história e as últimas encerrão ou dão uma possível continuidade ao livro.

Outro exemplo interessante, onde as guardas interagem com a narrativa, é o livro *Leonardo* (2004), de Wolf Erlbruch (FIGURA 35). Nas guardas do livro de Erlbruch estão desenhados muitos cães, lembrando o desenho de uma criança. Uma legenda nas guardas nos diz que: “De manhã, Leonardo costumava desenhar mais ou menos 25 cachorros, todos muito bravos. Aqui

estão alguns deles” (ERLBRUCH, 2004, p. 01). Com isso o autor já antecipa parte significativa da personalidade do protagonista, que acorda todos os dias latindo como cão, mas na verdade tem muito medo de cachorros, por isso em seus desenhos os cães são todos muito bravos (ERLBRUCH, 2004). Não apenas neste espaço, mas na página seguinte, antes da folha de rosto, há uma descrição sobre quem é Leonardo e um cão em cada página, preparando o clima do livro.

Ao aproveitar o espaço das guardas, da folha de rosto e das demais páginas que antecipam a narrativa para criar pistas e construir o livro, estas obras demonstram uma abordagem bem contemporânea. Segundo Nikolajeva e Scott um livro ilustrado contemporâneo e pós-moderno questiona deliberadamente as convenções paratextuais (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). São experimentações posteriores ao momento de produção da obra de Sendak. Esse tipo de obras aparecem com mais frequência em publicações do final do século XX e do século XXI.

FIGURA 35 – GUARDAS – LEONARDO – WOLF ERLBRUCH – 2004



FONTE: A autora (2016)

O melhor exemplo, nesse sentido, talvez seja *O patinho realmente feio e outras histórias malucas*, de Jon Scieszka e Lane Smith (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Nesse livro, citado pelas autoras, há variadas interações e brincadeiras com os paratextos. Em um deles, um dos personagens da ilustração da contracapa (ou quarta capa), fala, apontando para baixo: “Mas o que isso está fazendo aqui? É tão feio! Quem é esse tal de ISBN?” (SMITH apud NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 321). Para que procedimentos como este ocorram, é importante supor que o leitor está familiarizado com a linguagem

editorial, o que caracteriza uma empreitada pós-moderna de diálogo com o leitor. Em outras linguagens também encontramos essa interação, como nos quadrinhos contemporâneos, principalmente, porque também valorizam a linguagem visual para conduzir a narrativa.

No livro *O dariz* (2006), de Olivier Douzou, vemos uma experimentação verbal que expande o sentido das palavras do livro e alcança os paratextos: a primeira página do livro traz uma dedicatória na qual lemos “bara Léa” (DOUZOU, 2006, p. 01), quando deveria ser “para Léa”, simulando assim uma voz anasalada de um nariz entupido, como aparece na narrativa. Não apenas a dedicatória brinca com esse recurso, já que na folha de rosto o nome do autor é alterado para “Olibier Nouzou” (DOUZOU, 2006, p. 01) e até o nome da editora é trazido como “cosacdaify” (DOUZOU, 2006, p. 01).

Há também expansões interessantes que podem ser verificadas na folha de rosto e no falso rosto⁵⁰ de alguns livros infantis. No livro *O escuro* (2013), de Lemony Snicket, o falso rosto – página do lado direito de uma dupla⁵¹ – é completamente preta, destacando o protagonista que segura uma lanterna (FIGURA 36). Quando viramos a página, as páginas duplas que se seguem mostram as informações da folha de rosto iluminadas pela luz que vem da lanterna da página anterior, criando uma narrativa dinâmica para a continuação da história (FIGURA 37).

50 Este elemento paratextual é parecido com a folha de rosto mas costuma trazer menos informações, normalmente leva apenas o título e/ou alguma ilustração, separada de qualquer fundo ou cenário.

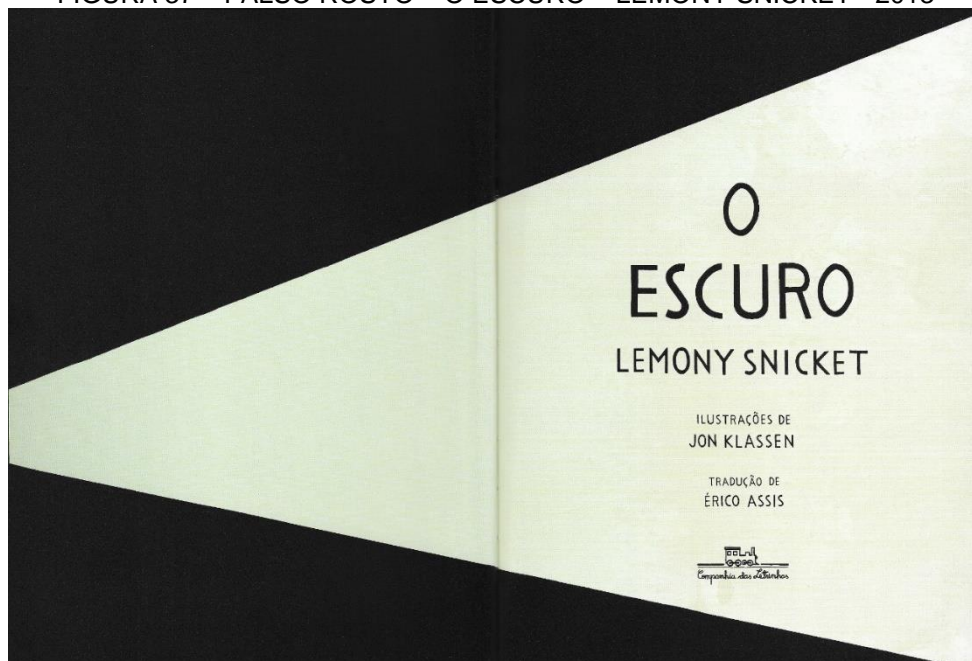
51 A chamada dupla (LINDEN, 2011) é quando tanto a página da esquerda como a da direita do livro aberto constitui uma unidade, normalmente apresentada por uma grande ilustração que ocupa ambas as páginas.

FIGURA 36 – FALSO ROSTO – O ESCURO – LEMONY SNICKET – 2013



FONTE: A autora (2016)

FIGURA 37 – FALSO ROSTO – O ESCURO – LEMONY SNICKET - 2013



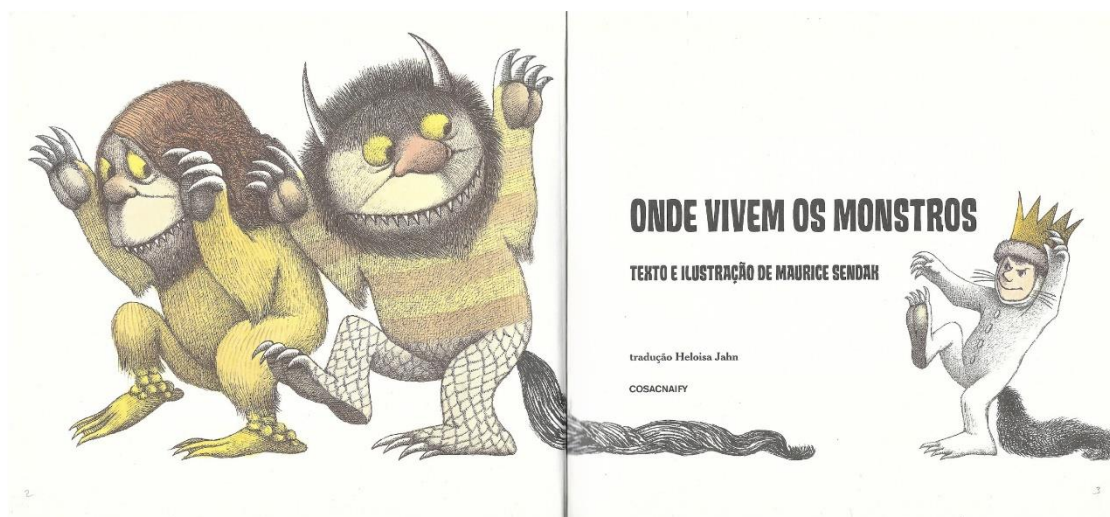
FONTE: A autora (2016)

São exemplos que demonstram as variadas possibilidades de trabalhar e conectar os elementos editoriais, verbais e visuais do livro, transformando o objeto livro em uma proposta única e completa.

No livro *Onde vivem os monstros* identificamos um diálogo desse tipo na folha de rosto. Passando das folhas de guarda chegamos a duas páginas de fundo branco, com apenas o título do livro do lado direito. É o chamado “falso rosto”, que se assemelha à folha de rosto, mas costuma ser mais simples. A falsa folha de rosto pode ser usada também como espaço para autógrafos. O livro, por padrão para impressão, deve seguir múltiplos de quatro, para a montagem de cadernos. Nesse sentido, a falsa folha de rosto pode surgir para completar o número de páginas necessárias para impressão, pois não é obrigatória. Essas páginas podem funcionar como um respiro antes da leitura e gerar expectativa no leitor, como já mencionado por Lins (2004). Essas são algumas possibilidades, no entanto a falsa folha de rosto depende essencialmente de uma escolha editorial. No livro *Onde vivem os monstros* elas provavelmente servem de respiro antes do início da narrativa.

As páginas duplas (FIGURA 38) que seguem são o que chamamos folha de rosto, que se apresenta aqui na página dupla, onde o menino Max despenca do lado direito da página, como que caminhando para o lado esquerdo, de braços para o ar, como quem executa uma magia, ameaça ou assombra os outros personagens.

FIGURA 38 – FOLHA DE ROSTO – ONDE VIVEM OS MONSTROS – M. SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Do lado esquerdo estão dois dos monstros que, indo em direção oposta ao personagem Max, caminham assustados como se tomassem cuidado para ver onde pisam. Eles olham para Max como que atemorizados por ele, vão curvados e um deles com olhos baixos, representa temor. É possível identificar

uma tentativa de fuga dos monstros, como se quisessem sair do livro e ir para longe do menino que os assusta.

A folha de rosto pode romper com sua funcionalidade editorial, ela pode “orientar a leitura ou sugerir uma interpretação” (LINDEN, 2011, p. 51), dessa forma, integrando-se ao discurso narrativo. Sendak sugere a atmosfera que vai predominar em seu livro na sua folha de rosto. A provável intenção do autor mostra-se reforçada quando percebemos que a ilustração destinada a este espaço está representada somente ali, ou seja, não se trata apenas de uma repetição de qualquer outra ilustração do miolo do livro.

Reaplicar uma ilustração interna do livro na folha de rosto, e mesmo na capa do livro, é um hábito rotineiro no universo da literatura infantil, por isso destacamos este aspecto quanto a Sendak. A forma de apresentação parcial dos personagens na folha de rosto já estabelece uma conexão com a narrativa, enfatizando como é “terrível” o protagonista, que assusta até mesmo os monstros enormes. O título também está presente nessa página, assim como as informações principais da obra (autor, tradutor e editora). Após essa preparação a página seguinte dá início oficialmente à aventura.

O diálogo da narrativa com esses paratextos não ocorre apenas no livro *Onde vivem os monstros* (2009). No seu livro *Outside Over There* (Lá fora, logo ali, 1981), Sendak vai um pouco além na interação dos paratextos com a trama da obra. A aventura já tem início na falsa folha de rosto, a primeira página da edição em brochura. Ali já vemos a protagonista brincando com o bebê e um outro personagem oculto por um manto. Nas duas páginas seguintes aparecem outros personagens ocultos e Ida, a protagonista no livro, que demonstra apreensão. Mesmo na dedicatória há uma continuidade nessas imagens. Nessas três ilustrações Sendak apresenta um microcosmo do conflito do livro, no qual goblins sequestram a bebê irmã de Ida. A última página do livro lembra o final da aventura no quarto de Max, que parece trazê-lo de volta ao ponto onde a história começou. Em *Outside Over There* (Lá fora, logo ali, 1981) verificamos o mesmo movimento, com Ida retomando o passeio com o bebê, quase como um frame posterior ao desenho da primeira página do livro. A diferença é a ausência do personagem assustador sob um manto na última página. Com esse fechamento Sendak realiza a conexão com a fantasia e a distorção temporal, da mesma forma que em *Onde vivem os monstros*.

Todos os elementos de um livro são desenvolvidos ou, pelo menos, adaptados a um determinado formato. Em alguns casos ele é definido pelo editor ou segue o padrão de coleção da editora, mas, mesmo assim, não precisa ser considerado um limitador, e sim um direcionamento para a criação artística. O ilustrador geralmente parte da escolha do formato do livro para trabalhar as ilustrações. Dificilmente um bom resultado pode surgir de ilustrações que não foram planejadas e pensadas em relação ao formato do livro, sua orientação de leitura e espaços destinados ao texto verbal. Guto Lins comenta sobre o padrão para os formatos das editoras, que são estabelecidos, muitas vezes, de acordo com uma determinada faixa etária (LINS, 2004). Apesar da variada experimentação editorial, os livros também costumam seguir formatos industriais e de matéria-prima disponível no mercado.

Existe, hoje em dia, uma grande variedade de formatos de livros ilustrados: o vertical, chamado “à francesa”; o formato horizontal, dito “à italiana”; e o formato quadrado, bem popular em livros ilustrados contemporâneos. Para Linden (2011) os formatos verticais não costumam oferecer uma sequência de composições e favorecem imagens mais isoladas como retratos ou paisagens. Os horizontais, diferentemente do formato anterior, oferecem destaque para “a expressão do movimento e do tempo, e a realização de imagens sequenciais” (LINDEN, 2011, p. 53). O formato horizontal privilegia a imagem panorâmica quando tem sua altura reduzida.

Os deitados são quase exclusivos dos livros ilustrados, pois é muito raro os encontrarmos em romances. É óbvio que possibilitam uma composição horizontal, particularmente útil para retratar espaço e movimento. Ele é semelhante tanto a um palco de teatro como a uma tela de cinema. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 307-308)

Para Nikolajeva e Scott os formatos horizontais valorizam além do movimento a encenação. Os livros quadrados, pouco comuns até 1993, segundo Linden, são bem mais populares atualmente. Esse formato permite um diálogo mais expressivo entre texto verbal e visual, o que converge com as experimentações atuais na produção literária para o público infantil.

Outra questão sobre os livros infantis diz respeito ao tamanho do livro e como o leitor vai segurá-lo com suas pequenas mãos. O tamanho pode ser também uma proposta de nova experiência de leitura, como afirma Linden “Quando se é pequeno, quanto maior o livro, mais a leitura irá parecer uma

aventura.” (LINDEN, 2011, p. 55). Linden destaca que os tamanhos dos livros para crianças dependem muito mais do efeito que se pretende alcançar. Da mesma forma que uma grande ilustração de um rosto imenso deseja causar uma impressão, o tamanho do livro também indica como o olhar deve se comportar. Um livro que a criança pode manusear sozinha e levar para todo lado, pode se aproximar de um brinquedo e participar de suas criações. Um grande livro, certamente, causa uma impressão diferente, já que possibilita a sensação de tragar-nos para dentro de suas páginas, como também afirmam Nikolajeva e Scott:

[...] há pelo menos dois conceitos opostos sobre qual é “melhor” para jovens leitores; primeiro, o que diz serem os livros pequenos melhores para as mãos pequenas; segundo, que os livros grandes são mais atraentes e mais fáceis para elas segurarem e manusearem. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 308)

Sabe-se que o espaço disponível para as mãos do leitor deve ser considerado quando se pensa na organização das páginas. Da mesma forma é levado em conta as diferentes maneiras de segurar o livro, de acordo com o leitor previsto. Segundo Linden (2011) há manuais de diagramação que defendem três categorias de tamanho em relação à mão do leitor:

[...] livros que abertos são segurados facilmente com uma mão, como os de bolso; livros que podem ser pegos com uma mão quando fechados, mas que seguramos com as duas durante a leitura; livros que pegamos com as duas mãos e devem ser lidos com algum suporte. Essa distinção permite determinar espaços e margens que precisam ser reservados para as mãos do leitor. (LINDEN, 2011, p. 55)

Apesar dessa categorização, Linden salienta que para livros infantis destinado à leitura individual, esses padrões devem se adaptar na diagramação a uma referência proporcionalmente menor, segundo a autora, de dez centímetros, por exemplo (LINDEN, 2011). Quanto a suas dimensões, o livro de Sendak possui 23 cm x 26 cm. De acordo com essas medidas pode-se considerá-lo praticamente quadrado, formato que é justamente o que mais se adequa à maior interação entre palavras e imagens. Seu formato facilita o manuseio das crianças e se mantém como um grande livro, o que o valoriza como objeto e remete a uma “grande aventura” para as crianças.

Com as variadas possibilidades tecnológicas alguns livros nem mesmo se limitam ao quadrado e ao formato retangular, buscando formas mais orgânicas. Há publicações de formatos irregulares (LINDEN, 2011),

apresentados como sanfona, arredondados, com buraco no centro ou ainda com cortes especiais, que são feitos com a confecção de uma “faca especial” (FIGURA 39), como um detalhe na capa de *The incredible book eating boy* (2006), de Jeffers. Esse processo que consiste em um tipo de corte num formato determinado tira o livro do formato retangular convencional ou agrega a ele uma deformação. Outro exemplo é o livro de Peter Newell (1862-1924), *O foguete* (2008), que possui um buraco no centro do livro que segue por todas as páginas e que tem papel essencial na narrativa.

FIGURA 39 – *THE INCREDIBLE BOOK EATING BOY* – OLIVER JEFFERS – 2006



FONTE: A autora (2016)

Esses são recursos que se tornaram possíveis pelos avanços tecnológicos, permitindo, desta forma, que não apenas a imagem, mas tudo que compete ao objeto livro exerça mais e mais o papel comunicador dentro da literatura infantil. Guto Lins destaca algumas outras possibilidades de experimentação material do livro infantil e de arte:

[...] encontramos livros de pano, de madeira, de metal e de plástico. Livros infláveis e impermeáveis para serem lidos na praia, na piscina ou durante o banho. Livros com som, com cheiro, com as mais variadas texturas e recursos táteis. Livros com apliques, envelopes e bolsos. Livros com *origami* (dobradura de papel), com *pop-ups* (encaixes e dobraduras de papel formando “esculturas” instantâneas ao virar de página). Livros-jogos. CD-livros. *E-books*. (LINS, 2004, p. 21-23)

São possibilidades que interferem na forma como a criança se conecta com o livro, reforçando os pressupostos que apontam o relacionamento afetivo da criança com o mesmo. A criança valoriza as impressões físicas que o livro lhe desperta, como já apontado anteriormente por Hunt (2010), um livro querido pode ser descrito simplesmente como vermelho, grande, ou ainda, pesado, conforme a experiência sensorial infantil. Por exemplo, o editor John Newbery, em 1744, colocava livros e brinquedos juntos, em uma venda casada, para atrair os clientes, já destacando os desdobramentos dos livros junto a outros meios (POWERS, 2008). Como foi visto anteriormente, o crítico Peter Hunt, também salienta essa característica multimidiática do livro infantil. Verificamos essa adequação às multiplataformas em diversos produtos de entretenimento: a animação que produz livros infantis, mochilas, pelúcias, etc. Da mesma forma, é possível diversificar o próprio objeto livro, como os livros *pop-ups* ou os de borracha que são produzidos em larga escala devido aos avanços tecnológicos. O próprio Sendak possui um título para os bem pequenos no formato *pop-up* com o título *Mommy* (Mamãe, 2006), onde novamente traz um bebê que, dessa vez, busca pela mãe entre monstros, apenas à primeira vista, assustadores.

Quanto à diagramação no livro *Onde vivem os monstros*, é importante reiterarmos sobre o movimento que as palavras e as imagens realizam no livro levando-se em conta o projeto gráfico. O livro começa com uma diagramação dita dissociativa (LINDEN, 2011), que representa a distinção da página “nobre” exclusiva para as ilustrações, enquanto a página da esquerda carrega o texto verbal. Esse padrão remete às primeiras publicações ilustradas, que empregavam a técnica de xilogravura para produzir as ilustrações, o que obrigava imagem e texto verbal a ocuparem páginas distintas. O estilo de ilustração utilizado por Sendak também faz homenagem às antigas ilustrações em xilogravura, que recebiam hachuras em sua composição, como comentamos no primeiro capítulo dessa pesquisa.

Essa é uma estrutura clássica empregada desde os primeiros livros com ilustração. Dentro dessa diagramação inicialmente dissociativa, Sendak produz uma evolução do espaço destinado às imagens, que transpõem a calha (separação entre as páginas da dupla que remete à montagem dos cadernos do livro) e invadem a área das palavras. No correr das páginas notamos uma mudança no espaço destinado às palavras e às ilustrações do livro. Certamente

há outros livros em que isso ocorre, no entanto, as palavras costumam permanecer sobre as ilustrações. No caso de Sendak, as palavras são comprimidas e temporariamente expulsas do livro, o que configura uma mudança na diagramação para interação com as ações do protagonista. Há também uma questão de simetria no livro que se deve ao movimento, que podemos chamar de efeito “sanfona”, executado pelas imagens. Com isso, surgem no livro imagens espelho, quanto a sua composição e diagramação do texto. Nesse sentido, a diagramação transporta o leitor para o imaginário do personagem, abrindo espaço ficcional no livro.

Quanto mais a narrativa adentra o imaginário de Max, mais crescem as ilustrações, escapando da página da direita e invadindo o lado esquerdo, primordialmente destinado às palavras. Esse procedimento exige uma reflexão sobre o formato do livro, sua diagramação e os espaços vazios. Sendak utiliza esses recursos para empregar a materialidade e linguagem do livro como vozes da sua narrativa. Quando o autor rompe os espaços demarcados do livro para cada elemento e linguagem, ele encena uma invasão do imaginário. Junto com isso Sendak também problematiza a posição do escritor e ilustrador, quando o texto verbal é pressionado e expulso pelas ilustrações. Os estudos direcionados para o livro infantil, principalmente, para o livro ilustrado, questionam a hierarquia predominante da palavra sobre a imagem. Peter Hunt, Nikolajeva, Scott e Linden, são alguns dos que refletem o papel da ilustração nesse tipo de literatura. Por meio das imagens e valorizando a materialidade do livro os autores/ilustradores propõem um novo olhar sobre ele. Diante dessa perspectiva, nota-se que o ilustrador atua também como designer na medida que reflete sobre o projeto gráfico.

Com as múltiplas possibilidades de recursos gráficos disponíveis, o ilustrador está virando, em todo o mundo, cada vez mais um diretor de arte, que pensa no livro de uma forma geral e não só nas ilustrações. O resultado é um livro mais completo e mais dinâmico já que na diagramação do texto passam a ter importância **o que** está escrito e **como** está escrito. A forma auxiliando o conteúdo. (LINS, 2004, p. 47-48, ênfase no original)

Com estes pressupostos pretende-se, principalmente, destacar a importância destes elementos físicos e paratextuais, normalmente pouco analisados, mas que são de grande relevância para conduzir a leitura no livro infantil. Os avanços tecnológicos oferecem mais liberdade de criação para o

autor e para o ilustrador. O que ocorre, nos casos de obras bem acabadas de livro ilustrado, é o autor conceber as ilustrações e também o projeto gráfico do livro, pelo menos em parte, considerando todos os recursos de que dispõe para produzir e reproduzir a história que deseja contar.

O sentido do texto depende também destes aspectos do livro e não apenas da massa de texto verbal que ele comporta ou o significado que essa pode evocar. Roger Chartier reflete o sentido do texto, com base no pensamento de Don Mckenzie, defendendo que:

[...] o sentido de qualquer texto [...] depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito. Assim, por exemplo, no caso dos objetos impressos, o formato do livro, a construção da página, a divisão do texto, a presença ou ausência das imagens, as convenções tipográficas e a pontuação. (CHARTIER, 2010, p. 8)

A explanação de Chartier reforça o valor do livro, seu aspecto material e como estes elementos são construtores de sentido do texto, como demarcam o caminho para a leitura e como esta deve ocorrer. Em outro momento, recorrendo a Kant, Chartier distingue dois tipos de significados que podem ser atribuídos ao livro: como um objeto material (seu aspecto físico e palpável) e outro como um discurso (que é executado na leitura). São essas duas naturezas distintas, mas interligadas, principalmente quando a imagem, materialidade e formato são compreendidos como formas de linguagem e geradores de significado.

O livro ilustrado, junto com os demais gêneros que valorizam a imagem, constroem seu sentido e discurso somando as diversas formas de expressão contidas no impresso. Em diferentes medidas, com mais ou menos inovação, é possível perceber o cuidado para que todo o livro fale da aventura, simbolize-a e materialize seu sentido.

Sendak demonstra esse cuidado na forma que constrói suas imagens no formato de seu livro, nas relações que constrói entre palavras, imagens e suporte material. Da mesma forma que ele rompe a hierarquia inicial entre as linguagens, ele também subverte cada aspecto físico e estrutural do livro para ambientar o leitor e conduzir à narrativa desejada.

Nesse tipo de literatura, que às vezes se confunde com a chamada literatura infantil, especificamente a que a gente vai conversar aqui, tanto os aspectos do objeto, quanto os aspectos plásticos, estão juntos com a discussão literária. Então é isso que eu acho curioso, que você transforma a discussão do objeto em discussão literária. Você transforma a discussão da imagem em discussão literária. (MORAIS, 2015, transcrição verbal)

Odilon Moraes ao falar sobre o livro ilustrado, que para ele não se confina ao gênero da literatura infantil, destaca a plasticidade do livro como discurso, sua materialidade e sua posição de objeto como sentido literário. É por esse caminho que desejamos seguir, refletindo as várias possibilidades de linguagens oferecidas pelo livro ilustrado de Sendak, a linguagem de seus monstros, da infância e do imaginário, dentre outros aspectos, linguagens estas que não se expressam estritamente por meio da linguagem verbal, como nos habituamos a ver. Sua obra trabalha com as diversas formas de diálogo e com o cruzamento entre esses recursos, usando mesmo sua corporeidade como forma de comunicação.

4.2 A CAPA: PRIMEIRA APARIÇÃO DOS MONSTROS DE SENDAK

A capa de um livro nem sempre diz muito sobre seu conteúdo. Ela pode transmitir uma ideia diversa do restante do livro, pode criar grandes expectativas e mesmo afastar o leitor de acordo com sua composição. Quando um título literário é republicado por muitos anos, podemos olhar diacronicamente para ele e realizar um estudo apenas pontuado em suas capas. As variações e mudanças que essas capas recebem com o passar dos anos expressam questões culturais, estéticas, comerciais e mesmo de recepção da obra. A percepção da capa é tão relevante que Alan Powers (2008) propõe um estudo dedicado exclusivamente a elas, dentro da literatura infantil, em seu livro *Era uma vez uma capa*.

O estudo que Powers realiza demonstra o desenvolvimento e preferências em relação à capa na história da literatura infantil. Segundo o autor, o século XVIII trazia capas mais trabalhadas e detalhadas do que as que vistas no século XXI. No século XVIII era exigido “um nível maior de habilidade e engenhosidade para se obterem cores claras e vibrantes, letras manuscritas ou papel texturizado ao tato” (POWERS, 2008, p. 7). Esse aspecto demonstra que não apenas as evoluções técnicas impactam sobre elementos como capa, mas que também existem questões culturais e, principalmente, comerciais envolvidas, como citamos anteriormente. Mesmo com o nível tecnológico que atingimos, os projetos editoriais são ainda guiados pela demanda e velocidade

de mercado, o que acaba encarecendo trabalhos que fogem dos padrões de formato, cores, encadernação e papel.

Powers destaca a forte relação do livro infantil com o avanço das capas. Os chamados *chapbooks* são exemplos das primeiras expressões e relações com a literatura infantil e seu *layout*. Estes, em alguns casos, levavam uma pequena ilustração em xilogravura na capa. Grande parte deles não eram destinados às crianças, segundo Powers (2008), porém muitos continham contos folclóricos que atraíam a atenção dos pequenos. Dessa associação nasce o conceito de livro infantil contendo uma grande ilustração na capa. No livro infantil, principalmente, no livro ilustrado, é imprescindível que haja uma reflexão nesse sentido. Quais os objetivos de uma capa, afinal? Linden comenta alguns de seus atributos:

Lugar de todas as preocupações de *marketing*, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero...situando assim o leitor numa certa perspectiva. (LINDEN, 2011, p. 57)

A capa é o chamariz e entrada para o livro, uma propaganda e posicionamento da obra. Na literatura infantil é comum que se veja nela uma antecipação da aventura do livro, já atualizando o leitor sobre do que se trata e quem são os personagens. Por isso, como destacam em análise, Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), são variadas as obras que repetem ilustrações internas do livro e outros que seguem o padrão de título nominal, com o nome do protagonista dando título ao livro. No entanto, livros pensados com atenção ao projeto gráfico apresentam uma capa independente, que sintetize, de alguma forma, a essência do que é o livro, ou ainda, que demonstrem uma construção icônica da obra. Um exemplo interessante empregado por Powers são os livros de Beatriz Potter (1866-1943). Na capa dos livros de Potter, principalmente, *A história de Pedro o coelho* (primeira publicação 1902), a “encadernação normalmente consistia na colagem de aquarelas no centro da capa, que era então forrada com papel colorido, porém sem estampa. Isso causava a sensação levemente arcaica dos *chapbooks*, que combinava com o conteúdo dos livros” (POWERS, 2008, p. 26), determinando assim um estilo visual para todos os livros da autora.

De forma geral, a capa e o seu título, segundo estudos destacados por Nikolajeva e Scott (2011), expõem o livro e todas suas intenções. Para as autoras, a ilustração da capa surge dentro de uma moldura gerando o distanciamento e constituindo o livro como artefato. É interesse que seja realizado, no presente estudo, não apenas uma análise material da capa de Sendak mas, em alguma medida, desnudar a organização e escolha dos temas presentes nela, seus personagens, composição e título (FIGURA 40). A capa de Sendak para a edição brasileira de *Onde vivem os monstros*, de 2009, é idêntica a do original, de 1963, que pode ser visualizada em sebos *online* na internet, assim como em algumas entrevistas de Sendak da época.

FIGURA 40 – CAPA – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Tal como podemos visualizar na figura 40, no centro da capa há uma grande ilustração que se estende lateralmente. A capa possui uma sobrecapa (também chamada de jaqueta), que insere duas orelhas ao livro, que trazem mais informações sobre a obra. Essa sobrecapa repete as mesmas informações da capa oculta. A ilustração mostra em primeiro plano, no lado direito, um dos monstros do livro: com garras, chifres e pés humanos, ele lembra algo como um Minotauro bem grande. O monstro parece tirar um cochilo, com a cabeça apoiada em um dos braços. Vemos um barco, que parece se aproximar do monstro, de forma despercebida. A contracapa (ou quarta capa) dá continuidade ao riacho, vegetação e árvores, com o acréscimo de uma lua cheia no céu azul. O livro de Sendak possui capa dura na versão analisada, no entanto,

é possível encontrar versões em brochura do livro. A escolha por uma capa dura carrega certa carga de intencionalidade e agrega valor à obra.

O *design* do projeto gráfico colabora inclusive na leitura simbólica do livro. A opção de capa dura, por exemplo, ao mesmo tempo em que exerce a função de “proteger” o livro, agrega a ele um valor comercial ‘sugerido’. Como se proteção e durabilidade estivessem diretamente relacionadas a atributos estéticos e de permanência presentes no conteúdo da obra. (MORAIS, 2008, p. 58)

A valorização do livro como um objeto colecionável sempre existiu, conforme destaca a análise de Odilon Moraes. Essa atribuição de valor é reforçada na análise de Powers (2008), comentando que nos séculos XVII e XVIII os livros comumente eram vendidos em brochura para que, posteriormente, os donos encadernassem em couro seus exemplares.

Retomando a leitura da capa do livro de Sendak, é possível destacar elementos relevantes. Conforme a ilustração (da capa) descrita, o protagonista Max não é representado, apesar de ele aparecer em todas as ilustrações no miolo do livro. O barco que o leva até esse lugar imaginário está ali, mas não fica claro se Max poderia estar chegando nele ou se já teria atracado. Na capa o nome do personagem não aparece inscrito no barco, no entanto, se mostra nas páginas internas (SENDAK, 2009, p.17 e p.19). A chegada de uma embarcação convida à aventura, uma vez que indica um começo, uma mudança. Podemos realizar essa associação com a vinda das Caravelas de Colombo e o descobrimento de um novo mundo. Com a presença do barco há a promessa de descoberta e surpresa.

O monstro que está dormindo na ilustração da capa atua como um tipo de vigia dessa entrada para a narrativa proposta. Apesar de sua forma remeter ao monstro Minotauro, ele não apresenta a mesma ameaça, já que cochila durante a vigília, demonstrando, antecipadamente, que pode ser facilmente ludibriado. John Cech (1995) comenta também esse aspecto no estudo que propõe sobre a obra de Sendak. Ele sugere que a atitude do monstro ameniza sua “monstruosidade”, confortando a criança diante dessa jornada.

Com a ausência do protagonista na capa, nela há apenas o chamado para a aventura. Dessa forma, o livro é um convite para que qualquer um adentre o lugar “onde vivem os monstros”. Este lugar está bem aí, diante dos olhos do leitor. Um barco pode conduzi-lo até lá e não precisa temer, pois o monstro é inofensivo, ele até mesmo cochila despreocupadamente.

Outro aspecto importante da capa é a disposição do título do livro, acima da ilustração, com as informações do autor e ilustrador na parte inferior. A fonte, usada para essas informações, está em caixa alta para, em certa medida, haver um equilíbrio espacial entre as palavras e a ilustração, ou seja, uma demonstração de igualdade entre as duas linguagens é invocada. O título também pode funcionar como uma pergunta: onde vivem os monstros? Porém, a mesma possibilidade interrogativa não se apresenta na versão em inglês do livro: *Where the Wild Things Are* (2013), devido à sua estrutura gramatical que exigiria a troca para *Where Are the Wild Things?* Mesmo assim, mantém a concepção de resposta a uma possível pergunta. Retomando a possibilidade interrogativa do título, a ilustração da capa parece, em uma primeira análise, responder a questão, afirmando que é ali, nesse local de árvores gigantes, perto de um riacho, onde você pode chegar de barco, é ali que vivem os monstros. A capa lança a possível pergunta e, ao mesmo tempo, confirma a respeito do espaço físico onde vivem esses monstros. Ela inclusive apresenta que tipo de monstro habita esse local o que, segundo as autoras Nikolajeva e Scott (2011), elimina parte da surpresa que a proposta do título provoca:

é espantoso como muitos livros ilustrados destroem a expectativa criada pelo título atraente apresentando o cenário ou o antagonista na capa, por exemplo em *Onde vivem os monstros*. Pode parecer errado ver os monstros antes deles aparecem na história. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 313)

Essa é uma leitura possível, porém, também podemos interpretar essa antecipação como forma de incitar a curiosidade do leitor, uma vez que o título da edição brasileira fala de monstros, no plural, e não apenas de um, permitindo ao leitor o desejo de conhecer os demais. Outra possibilidade para esta antecipação já foi destacada na proposta de Cech (1995). Segundo o autor, trazer já no início um monstro amigável e sonolento evitaria maiores temores no pequeno leitor, amenizando o clima de pesadelo da obra. Nikolajeva e Scott abordam ainda uma característica interessante na concepção dos títulos das obras de Sendak, em que remetem a um lugar/espço da imaginação.

Os títulos “topográficos” dos livros ilustrados de Maurice Sendak significam lugares que ou são imaginários - *Onde vivem os monstros*, *lá fora*, *logo ali* -, ou são transformados por magia - *Na cozinha noturna*. Nenhum dos títulos revela o enredo ou o conflito da narrativa. Dessa forma, são bastante simbólicos e desconcertantes. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 311)

Esta evocação de espaços convida o leitor ao deslocamento e sua passagem para dentro do livro, que se constitui como um portal, e funciona como um chamado tanto para a aventura como para a leitura.

Na capa do livro notamos, inicialmente, esse espaço amplo e quieto, curioso e atraente. Uma boa capa bem concebida é a que provoca perguntas e intriga: o que esse monstro vai fazer? O que mais há nesse lugar e, principalmente, como se entra nesse lugar onde vivem os monstros? Como uma pergunta e também uma afirmação, o título na capa exige uma reação de seu leitor.

Nas cores, e nas camadas de profundidade que a capa apresenta, sentimos a imensidão desse espaço. Parece possível passar entre as árvores, chegar até o riacho, sem acordar o monstro. Esse é um desafio e chamado para a aventura. Nesse sentido, a capa do livro de Sendak cumpre o importante papel de provocar o leitor, unindo de forma feliz os textos verbal e imagético e o modo que esses textos se apresentam convidativamente para o seu pequeno leitor.

5 EMOÇÕES E CONSTRUÇÕES IMAGINÁRIAS

Como já verificamos no primeiro capítulo desta pesquisa, a criança tende a ser vista como um ser que necessita ter sua inocência preservada, ao mesmo tempo que deve ser moldada e domesticada. Em diversos momentos dos estudos psicológicos direcionados ao universo infantil é possível notar um olhar negativo sobre a infância. De acordo com Philippe Ariès, nosso “sentimento contemporâneo da infância caracteriza-se por uma associação da infância ao primitivismo e ao irracionalismo ou pré-logismo” (2006, p. 145). Na abordagem de Jean Piaget (1992), por exemplo, nota-se a percepção da criança como um ser incompleto e o pensamento infantil como um pensamento próximo do primitivo.

Maurice Merleau-Ponty (1990) é um dos teóricos que discorre sobre esse aspecto negativo quando discute sobre linguagem e desenvolvimento do pensamento na criança. Para o autor, conceber a criança próxima do primitivo é entender o primitivo como uma “infância da humanidade”. Este conceito, para ele, não pode se manter, já que muitos dos povos primitivos apresentam “o estado de degeneração de uma civilização antiga” (MERLEAU-PONTY, 1990, p180), e não um pensamento pré-lógico. Mesmo no aprendizado da linguagem verbal essa comparação não se sustenta, já que este é decorrente do que lhe oferece a sociedade na qual a criança está inserida, muito mais do que qualquer construção primitiva partilhada por toda a humanidade.

Em nossas relações com a criança, a criança é o que nós fazemos dela. [...] Essa relação circular, mesmo que implique um perigo de ilusão, não pode ser evitada; não há outro meio de chegar até à criança. É preciso saber pouco a pouco separar o que vem de nós e o que vem dela. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 96-97)

Mesmo entendendo a criança como fruto de um produto social, como afirma Merleau-Ponty, é ainda necessário remover a redoma de pureza que costuma envolver a criança, onde ela é tida como essencialmente boa e mais próxima de Deus. De acordo com Ariès (2006) o conceito moderno de pudor surge a partir do século XIV, se consolidando até o século XVIII. Antes de se firmar a ideia de santidade infantil, as crianças costumavam compartilhar o cotidiano dos adultos, dormindo na cama dos mais velhos e participando de piadas que envolviam sexualidade. A partir do século XIV surgiram, de acordo com Ariès, moralistas debatendo a infância e propagando a necessidade de

protegê-las como “frágeis criaturas de Deus que era preciso ao mesmo tempo preservar e disciplinar” (ARIÈS, 2006, p. 145). Consideramos necessário fugir desse estereótipo da infância, que tende a ver a criança de forma neutra e como um adulto incompleto, como também afirma Merleau-Ponty:

Entende-se por isso que a consciência infantil é diferente daquela do adulto, não somente por seu conteúdo mas por sua organização. A criança não é, como se pensava antigamente, um “adulto em miniatura”, com uma consciência semelhante à do adulto porém inacabada, imperfeita - essa ideia é puramente negativa. A criança possui um outro equilíbrio; é preciso tratar a consciência infantil como um fenômeno positivo. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 175)

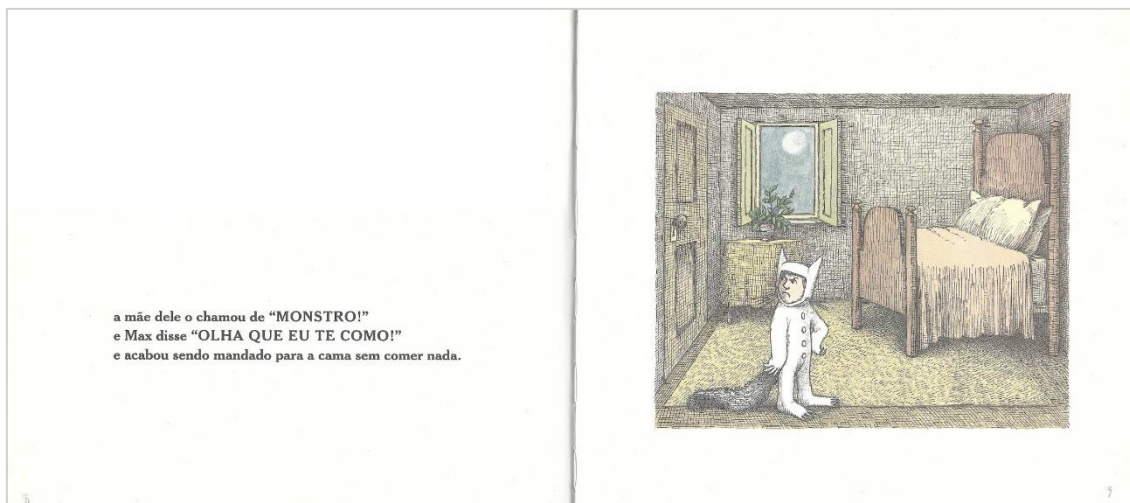
A consciência infantil é rica e diversa da do adulto, como destaca o autor. Ela parte, essencialmente, de uma indistinção entre os outros e seu corpo, identificando tudo como parte de si mesma, de uma forma onipotente, onde tudo estaria sobre seu controle mágico, como aparece no pensamento de Winnicott (1975). Dessa forma, seu desenvolvimento se direciona para uma constituição do “eu”, separado das coisas, construída a partir da posse de objetos que sejam “não-eu”. É nesse sentido que a criança experimenta todas as emoções necessárias para se constituir como indivíduo, passando, indispensavelmente, por situações de agressividade e ferocidade. Por isso entendemos a criança como um ser além dos conceitos de pureza que constantemente lhe são atribuídos, mas sim como sujeito povoado por sentimentos bem mais complexos. Por esse motivo, torna-se necessário aceitar a expressão de raiva, tristeza, ciúme e desamparo como elementos constituidores de sua individualidade.

Percebe-se que no livro de Sendak, aqui abordado, o protagonista demonstra um comportamento associado a essas emoções problemáticas. Destacamos nele sua selvageria e agressividade, direcionada para a mãe e para os monstros com os quais interage. Não é à toa que o título original carrega o termo “*wild thing*” que aparece também na fala da mãe, que chama Max de “*wild thing*” depois de tomar conhecimento da bagunça (*Mischief*) criada pelo filho. Na tradução de Heloísa Jahn a expressão “*wild thing*” é alterada para “monstro” que, por sua vez, carrega outros desdobramentos, porém mantém a intencionalidade original.

Na narrativa verificamos o seguinte diálogo entre Max e sua mãe (FIGURA 41), após o menino fazer bagunça (*Mischief*) “uma atrás da outra” (SENDAK, 2009, p. 6): “A mãe dele o chamou de ‘MONSTRO!’ e Max disse

‘OLHA QUE EU TE COMO!’ e acabou sendo mandado para a cama sem comer nada.” (SENDAK, 2009, p. 8). Outro elemento que merece ênfase é o castigo aplicado pela mãe, que o manda para a cama sem jantar, justamente antagonizando sua ferocidade oral.

FIGURA 41 – p. 8 e 9 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

A ilustração que acompanha este texto verbal, na página oposta (p. 9), mostra o menino de pé, no seu quarto, olhando na direção da porta com uma expressão de cólera ou raiva. A sua indignação é também expressa pela mão na cintura. Como consequência do texto verbal, o protagonista rememora a discussão com a mãe e seu consequente castigo que o deixa irritado.

No diálogo de Max com sua Mãe evidencia-se um julgamento dela sobre o filho quando ela o chama de “*wild thing*” (ou “monstro”). Esse julgamento decorre das ações do menino nas quatro páginas iniciais do livro, que nas ilustrações mostram Max pregando um prego na parede para sustentar sua tenda e, posteriormente, perseguindo o cachorro com um garfo. É curioso que Max persiga o cão com um garfo e não com uma espada ou algo do gênero, o que reforça a resposta que o menino dá a mãe: “OLHA QUE EU TE COMO!” (SENDAK, 2009, p. 8).

É rememorando esses aspectos que pretendemos desenvolver as reflexões sobre o comportamento infantil, aqui, exemplificado pelo protagonista Max. O menino demonstra estar cheio de fúria, mas será que todas as crianças sentem ódio e raiva desta forma? E as brincadeiras de Max que envolvem violência e tanta ferocidade podem ser compreendidas como característica da

infância? Quanto ao comportamento da mãe qual é a justificativa que pode ser dada?

Como já comentado anteriormente, a criança recebe naturalmente a concepção de pureza absoluta. Carlota Boto (2004) também evoca o pensamento de Rousseau nesse sentido, para quem “o homem é naturalmente bom, essa bondade seria natural à sua constituição primeira, expressando-se na piedade originária” (BOTO, 2004, p. 43). Este pensamento é destacado pela autora por meio de outros teóricos que forjaram os primeiros conceitos pedagógicos. Não cabe neste estudo aceitar ou negar esses pressupostos, mas pretende-se ponderar sobre este lugar comum da concepção da criança e discorrer sobre as questões sombrias da personalidade infantil.

Diverso do “naturalmente bom” que se projeta sobre a criança, ela na verdade fervilha de sentimentos negativos e não compreende do que se tratam esses sentimentos, muito menos as formas de controlar e evitar que venham à tona. Como destaca Bruno Bettelheim, no seu livro *A psicanálise dos contos de fadas* (1980), “[a criança] não experimenta a raiva como raiva, mas apenas como um impulso de ferir, destruir, de ficar silenciosa” (1980, p. 40). Negar estas emoções à criança pode ser extremamente prejudicial para seu desenvolvimento.

Existe uma recusa difundida em deixar as crianças saberem que a fonte de tantos insucessos na vida está na nossa própria natureza - na propensão que todo homem tem para agir de forma agressiva, não social e egoísta, por raiva ou ansiedade. Em vez disso, queremos que nossos filhos acreditem que, inerentemente, todos os homens são bons. Mas as crianças sabem que *elas* não são sempre boas; e com frequência, mesmo quando são, prefeririam não sê-lo. Isso contradiz o que lhes é dito pelos pais, e portanto faz a criança sentir-se um **monstro** a seus próprios olhos. (BETTELHEIM, 1980, p. 17, ênfase nossa)

O autor Bettelheim traz em diversos momentos a reflexão a respeito dos sentimentos negativos latentes na criança, sentimentos de ódio, na maioria das vezes, direcionados aos pais. Os pais pensam que evitar narrativas infantis que tragam contextos violentos, ou personagens raivosos e indisciplinados, pode evitar influências nocivas na criança. No entanto, se a criança não encontra referências para suas emoções pode sentir-se estranha no meio de tantos indivíduos “plenamente bondosos”. Para ele, a literatura infantil deve abordar este aspecto da infância. E é nos contos de fadas que o autor identifica essa abordagem de forma mais eficiente.

Negando acesso às histórias que implicitamente dizem à criança que outros têm as mesmas fantasias, deixam-na sentir que ela é a única a imaginar estas coisas. Isto torna suas fantasias realmente assustadoras. Por outro lado, saber que outros têm fantasias iguais ou semelhantes faz-nos sentir parte da humanidade, e alivia nosso medo de que estas ideias destrutivas que temos nos coloquem à margem do terreno comum. (BETTELHEIM, 1980, p. 153)

Como a criança está descobrindo como ela reage às emoções, é indispensável que possa encontrar ao seu redor uma forma de espelhamento para os seus sentimentos, mesmo que não tenha plena consciência deles. Evidentemente, questões sociais e culturais interferem na forma que as crianças demonstram essas emoções e em que medida. Winnicott (1975) aponta a influência do ambiente sobre as reações de agressividade na criança, destacando, por exemplo, que em ambientes mais favoráveis a raiva pode surgir de forma ainda mais expansiva. Assim, questões culturais e sociais não fogem da mesma multiplicidade de expressões possíveis para as emoções. Em famílias mais numerosas e economicamente desfavorecidas, por exemplo, a infância tende a ser mais curta e junto da escassa brincadeira surge o trabalho e, especialmente para as meninas, a criação dos irmãos mais novos. A presença ou ausência dos pais na criação dos filhos também interfere na maneira que a criança lida com suas emoções, da mesma forma que o referencial emocional presente nos adultos influenciará as reações da criança. No entanto, como não poderemos abordar todas essas questões na presente pesquisa, nós nos propomos destacar, aqui, alguns dos estudos voltados para o desenvolvimento do indivíduo que discorrem sobre expressões de agressividade, voracidade e frustração desde a tenra idade, independente das variadas formas em que essas emoções possam se apresentar.

Apesar da dificuldade de determinar como as emoções surgem no homem, Winnicott (1975) e outros teóricos como Melanie Klein (1997), Henri Wallon (1971) e Lev Vigotski (1998) desenvolveram reflexões interessantes sobre essa questão. Abordaremos alguns pontos de vista desses autores objetivando delinear as expressões verificadas no livro de Sendak.

Para Klein (1997) os sentimentos de amor e ódio surgem já no bebê na relação que tem com o seio da mãe, e este simbolizaria o objeto de prazer. O ódio surgiria da privação desse prazer na forma de destruição alucinatória. Wallon (1971) se afasta das projeções edípicas e aborda as emoções projetadas

no corpo, colocando o riso e o choro como as mais básicas e que nascem de um apelo ao outro, por exemplo, no soluço que aumenta com a aproximação de alguém, atraindo aquele que entende as necessidades do bebê. Para Winnicott (1975) a agressividade tem relação com uma afirmação do "eu", "a agressão está sempre ligada ao estabelecimento de uma distinção entre o que é eu e o que é não-eu" (DIAS, 2000). Nesse sentido o que pode ser visto como uma agressão, da mesma forma que está presente na teoria de Klein como expressão de ódio, é na verdade "vitalidade e impulsividade", que se manifestam no ato de devorar e de mover-se. Como o bebê não tem conhecimento nem de si mesmo nem do ambiente que o cerca, não tem noção dos resultados de "seu amor excitado" (DIAS, 2000).

Nesse sentido, a análise de Winnicott ressalta como esse amor primitivo se relaciona com a destruição, mas não de forma objetiva. Dentro do bebê, tanto o seio como a mãe fazem parte de sua própria existência e uma cisão entre o "eu" do bebê com o "não-eu" da mãe deve ocorrer para que sua própria identidade ganhe corpo. A agressividade como expressão do amadurecimento e formação do "eu" não aparece apenas em Winnicott, Wallon também desenvolve um pensamento a respeito:

[...] é pela expulsão do que há de alheio dentro de si, que se fabrica o Eu. [...] A construção do Eu é um processo condenado ao inacabamento: persistirá sempre, dentro de cada um, o que Wallon chama de "fantasma do outro" de sub-eu. Controlado, domesticado normalmente, o "outro" pode irromper nas patologias, oferecendo o quadro das personalidades divididas. Mesmo dentro da normalidade, estados passionais momentâneos, cansaço, intoxicação, podem borrar as fronteiras precárias que separam o mundo interno do mundo externo. (DANTAS, 1992, p. 94-95)

Essa cisão faz parte do que compreende o desenvolvimento, processo central na jornada da infância. Max Scheler (contido no estudo de Merleau-Ponty) defende que "a experiência de si só existe como figura sobre um fundo (a percepção do outro é como o fundo sobre o qual se destaca a percepção de si), vemo-nos por intermédio do outro" (MERLEAU-PONTY, p. 50). Toda experiência depende de uma relação com o outro e uma edificação do eu. Dessa luta existencial emergem as emoções que são mais complexas do que tendemos a pensar, tanto que exigem um determinado nível de organização para que ocorram. Wallon enfatiza que:

O lugar mantido pelas emoções no comportamento da criança, a influência por elas exercida no comportamento do adulto, mais ou

menos explicitamente ou em surdina, não é, pois um simples acidente, uma simples manifestação de desordem. Organizadas têm, ou tiveram, a sua razão de ser. O momento por elas registrado na evolução psíquica corresponde ao estágio ocupado por seus centros no sistema nervoso. O desempenho do seu papel na conduta do homem parece demonstrado pela relativa autonomia de seus centros. (WALLON, 1971, p. 74)

Segundo o autor ainda não é possível definir o que motiva e provoca exatamente as emoções, elas são independentes de outras funções e mais antigas no homem do que se possa pensar. São como que autônomas e primordiais no indivíduo. O que não é possível negar é que são forte presença no ser humano e se expressam de forma mais livre e forte na infância. Boa ou ruim, construtiva ou destrutiva, fazem parte da construção do eu e necessitam de expressão no universo referencial da criança.

A fúria presente em Max mostra-se latente na infância. Quando ela surge direcionada para a mãe corrobora com diversas linhas de pensamento da psicanálise infantil. O que, novamente, não podemos negar é estar na figura da mãe o primeiro contato social e comunitário da criança e que serve de referência às demais relações que serão construídas pelo indivíduo.

Além de raiva, há outro aspecto da personalidade de Max apresentado no livro, que evoca a atribuição de “wild thing” (ou “monstro”), expressão empregada pela mãe e que é muito significativa: a voracidade de Max, que ameaça devorá-la, assim como ameaça seu cão com o garfo. O garfo e a fala de Max – “OLHA QUE EU TE COMO!” (SENDAK, 2009, p. 9) – remetem ao desejo de devorar aqueles ao seu redor, como uma verdadeira fera ou, melhor, como um lobo.

Para Melanie Klein (1997), sentimentos de amor e ódio surgem já no bebê, desde o momento que deseja saciar a fome ao ser amamentado. Desta forma, Klein afirma que surge no lactante, ao mesmo tempo, amor e ódio pelo seio da mãe que se apresenta como objeto de prazer para o bebê. Apenas posteriormente, segundo a autora, os sentimentos passariam do seio para a própria mãe.

Na relação do bebê de colo com a mãe já estão presentes sentimentos sensuais, que se expressam através das sensações agradáveis na boca relacionadas ao processo de sugar. [...] nunca chega a desaparecer por completo, permanecendo ativo no inconsciente e, em parte, também na mente consciente. (KLEIN, 1997, p. 350-351)

Klein enfatiza que é a privação do leite materno que faz surgir o ódio no bebê e, conseqüentemente, o desejo de destruição e aniquilação do ser amado. Dessa forma, o sentimento de amor e ódio migraria do seio para a pessoa, sentimento prolongado pelo complexo de Édipo que acompanharia toda a vida do indivíduo de alguma forma.

quando o bebê está com fome e seus desejos não são atendidos, ou quando sente dor e desconforto físicos, a situação imediatamente se altera. Surgem sentimentos de ódio e agressividade, e ele é tomado por impulsos de destruir a mesma pessoa que é o objeto de todos seus desejos e que, em sua mente, está ligada a tudo aquilo que está sentindo - seja bom ou ruim. (KLEIN, 1997, p. 347)

Klein também relaciona a voracidade com a atração por aventuras, exploração e com o desejo de conquistar novos lugares: “O trabalho psicanalítico revelou que a fantasia de explorar o corpo da mãe, criada pela voracidade, a curiosidade, o amor e os desejos sexuais agressivos da criança, contribui para o desejo do homem de explorar novos países” (KLEIN, 1997, p. 375). Ela destaca que indivíduos com forte desejo aventureiro e desbravadores agem para compensar esses desejos reprimidos. Na história de Sendak o protagonista também parte para uma aventura de descoberta, após ser destituído de seu “prazer oral”, conquistando um novo reino com súditos monstruosos. Mesmo que não se pretenda validar esta perspectiva psicanalítica referente ao prazer oral não se pode negar que essa privação é desencadeada, coincidentemente, após o conflito com a mãe.

Já para Dias (expondo o pensamento de Winnicott) a voracidade estaria mais relacionada com a experimentação de força e destruição sem objetivo real de eliminação. Nesse caso seria “o bebê que, amadurecendo, torna-se mais potente e integrado no corpo e precisa, cada vez mais, experimentar sua força e haver-se com sua crescente capacidade de reconhecer acontecimentos e objetos” (DIAS, 2000, p. 21). A mãe, em Sendak, é uma expressão de poder que precisa ser superada pelo menino. Mesmo que esta pesquisa não se atenha às relações edípicas entre eles, essas reflexões enriquecem as possibilidades de leitura da obra.

Outra relação preciosa com o ato de devorar é expresso por Norval Baitello Junior (2014) que propõe a amamentação como primeiro ato antropofágico ao mesmo tempo que se constitui como primeira comunicação.

iniciando com a amamentação, a construção ontogenética dos vínculos comunicativos e sociais passa necessariamente pelo gesto de apropriação física do outro, uma lógica perfeitamente cabível dentro de uma dinâmica antropofágica, ainda que não considerada como tal, dada a naturalidade de tais operações vinculadoras. (BAITELLO, 2014, p. 126)

O primeiro contato social depende dessa apropriação do outro, presente na ansiedade de devorar, que é inerente a criança, consciente ou inconscientemente. Como Wallon (1971) também destaca, a boca é o centro das emoções e, já segundo Vigotsky (1998), o pensamento infantil é voltado sempre para as relações afetivas. Bettelheim (1980) também discorre sobre a voracidade oral para a análise dos contos de fadas e sua importância para o desenvolvimento infantil e criação de suas fantasias.

Em um dos relatos de seu livro, Bettelheim conta a experiência de uma mãe que pretendia evitar o contato do filho com os contos de fadas, por causa das temáticas violentas destes. Após contar ao filho a história *João, o matador de gigantes*, a mãe descobriu que “o filho já tinha fantasias de comer gente ou de pessoas devoradas” (BETTELHEIM, 1980, p. 35). Ou seja, são desejos que estão presentes na criança, como ressalta Bettelheim: “Os pais, desejosos de negar que seus filhos têm desejos assassinos e querem dilacerar coisas e até mesmo pessoas, acreditam que devem impedir que os filhos se envolvam nestes pensamentos (como se fosse possível)” (BETTELHEIM, 1980, p. 153).

Prosseguindo pelos estudos de Bettelheim (1980), é possível verificar em variadas histórias infantis a presença do desejo de devorar e necessidades orais nos personagens. O mais clássico exemplo, certamente, é a história de *João e Maria* (2012, registrado pelos irmãos Grimm. Este clássico infantil expressa o conflito com os desejos orais na criança, começando pelo abandono delas, causado pela miséria da família. Posteriormente na narrativa ocorre o encontro dos irmãos com a casa de gengibre, e, finalmente, a presença da bruxa que pretende devorá-los. Prestando atenção a esta história, notamos que ela é completamente voltada para a questão da voracidade. Os medos mais básicos da infância estão contidos nela: o abandono e a fome. Ali, a voracidade descontrolada dos irmãos é punida quando são feitos prisioneiros da bruxa, indicando, segundo Bettelheim (1980), a necessidade de controlar esses impulsos. O final também expressa relação com a oralidade, já que a bruxa é jogada dentro do caldeirão por Maria e agora seriam os irmãos que poderiam

devorá-la, pois foi “cozida” por eles. Para Bettelheim (1980) quando “a criança cede aos impulsos indômitos do Id, como é simbolizado pela voracidade descontrolada, arriscam-se à destruição. As crianças comem apenas a representação simbólica da mãe, a casa de gengibre” (BETTELHEIM, 1980, p. 198). Bettelheim segue a mesma linha de Klein, relacionando a voracidade com o desejo de devorar a mãe, no caso simbolizado pela casa da bruxa.

Há ainda diversos outros contos que endossam essa relação de voracidade com a mãe e com os medos instintivos da criança. *Chapeuzinho vermelho* (1980) envolve a voracidade, a agressão e os desejos pubertais. Em *João e o pé de feijão* (1980), o gigante que o protagonista enfrenta, também deseja devorar João. Há um momento da história em que a esposa do gigante esconde João no forno. Para Bettelheim (1980) ela representa a “mãe boa” e o forno, em sua relação oral, evoca o útero materno já que a figura materna está relacionada aos objetos que produzem alimento.

Na história de João (*João e o pé de Feijão*, 1980) é possível estabelecer outras relações com a maternidade. No início da história a mãe de João pede que ele venda a vaca que sustenta a família já que ela não dá mais leite. Quando João, ao invés de vendê-la, troca por feijões mágicos, acaba provocando a ira da mãe. Segundo Bettelheim, “Em vez de aprovar o primeiro ato de independência e iniciativa do filho a mãe o ridiculariza, fica com raiva dele, bate nele, e pior ainda, incorre no exercício de seu poder oral destituidor: como castigo pela demonstração de iniciativa, manda João para a cama sem comer” (BETTELHEIM, 1980, p. 227).

A partir desses clássicos infantis podemos traçar uma linha de análise da voracidade também presente em Max, na narrativa de Sendak. O desejo de devorar do protagonista faz relação com sentimentos essenciais presentes na criança e podem ser direcionados para a mãe, que é a primeira a alimentar o filho, oferecendo o próprio corpo, a amamentação caracterizando sua primeira relação e impulso sobre o mundo. A criança se alimenta do corpo da mãe, assim as relações de voracidade direcionadas à ela são bem plausíveis. A saciedade oral é a primeira relação da criança com o mundo, desta forma em alguma medida, perdura nas demais relações sociais. Max é também um monstro, de acordo com a mãe. Sendo o mais monstruoso de todos os monstros, como os demais monstros o definem, cabe a ele o comportamento devorador.

Independente das possíveis relações com o complexo de Édipo ou ainda outras reflexões psicanalíticas, não podemos negar a relação da voracidade do protagonista com o relacionamento primordial mãe e filho. O livro de Sendak coloca essa ligação no centro da aventura que propõe.

No texto de Sendak, Max também é mandado para a cama sem comer nada, da mesma forma que a punição empregada a João. Como a mãe nega o prazer oral ao filho, segundo os conceitos de Klein (1997), isso justificaria os primeiros sentimentos de ódio na criança em relação à mãe destituidora. Desta forma, Sendak cria uma relação com construções clássicas do universo infantil e conflitos da criança com a mãe, gerando forte identificação do leitor com o personagem. Bettelheim (1980) relaciona essa voracidade descontrolada com a proximidade com o animal. Diante deste aspecto cabe a atribuição de “*wild thing*”, ou “monstro”, em resposta ao seu comportamento voraz. Dando vazão ao seu lado devorador, o protagonista demonstra o seu lado selvagem e animal diante da mãe.

Quando levantamos essas reflexões não pretendemos realizar uma leitura psicanalítica da obra de Sendak. O que desejamos é provocar novas possibilidades de diálogo do livro com os contos de fadas, assim como debater essas estruturas narrativas. Sem dúvida conseguimos verificar convergências entre elas, todas remetendo a uma causa comum: a edificação da personalidade da criança e seu amadurecimento.

Gostaríamos de destacar um relato do autor que dialoga diretamente com a questão, aqui, proposta. Numa entrevista⁵² de Sendak para Terry Gross, o autor contou sobre uma experiência que teve com um de seus jovens leitores. O pequeno Jim lhe mandou um cartão com um desenho. Sendak diz ter gostado tanto que mandou-lhe um cartão com um desenho original de *Onde vivem os monstros*. Um tempo depois recebeu uma carta de resposta da mãe de Jim que dizia: “Jim gostou tanto do seu cartão que o comeu⁵³” (SENDAK apud GROSS, online). De acordo com Sendak esse foi o maior elogio que recebeu. Essa experiência narrada por Sendak pode justificar o interesse das crianças por seu

⁵² Entrevista com Terry Gross, Fresh Air - WHYY. Fonte: <http://nprfreshair.tumblr.com/post/22652290421/hwentworth-internets-over-people-maurice>

⁵³ “Jim loved your card so much he ate it” (SENDAK apud GROSS) Fonte: <http://nprfreshair.tumblr.com/post/22652290421/hwentworth-internets-over-people-maurice>

livro e ver em Max uma possível representação autêntica da criança. Provavelmente há muitos destes garotos e garotas por aí, para quem a frase do livro de Sendak faz tanto sentido (FIGURA 42): “Oh por favor não vá embora...nós vamos comer você...gostamos tanto de você!” (SENDAK, 2009, p. 34).

FIGURA 42 – p. 34 e 35 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

A atitude devoradora de Max evoca um lado selvagem e monstruoso que resgata os sentimentos rotineiros e profundos que povoam a mente das crianças. Esses desejos de devorar e destruir, como já foi afirmado, estão presentes em toda criança e surgem na forma de violência necessária e saudável.

5.1 CONSTRUINDO UM ESPAÇO MONSTRUOSO

Um dos pontos de destaque na introdução teórica anterior é que a violência e agressividade não podem ser negadas ou ocultadas da criança tendo em vista seu bom desenvolvimento, pressupostos defendidos pelo pensamento de Bettelheim (1980). Essa é a mesma perspectiva de Gerard Jones, no livro *Brincando de matar monstros: Por que as crianças precisam de fantasia, videogame e violência de faz-de-conta* (2004). Jones promove um estudo da relação do entretenimento moderno com a violência na criança. Ele inclui na sua análise desde a TV, aos jogos de videogames e quadrinhos. O principal elemento de seu livro é destacar a importância da fantasia violenta para a criança descarregar seus impulsos e energia. Ele também considera questões sociais e

familiares como muito mais relevantes para um comportamento violento, em detrimento ao entretenimento de massa.

É comum ouvir dizer que a violência do entretenimento fará com que as crianças tenham mais medo da violência real, ou fiquem insensíveis a seu horror, ou acreditem que o mundo é pior do que de fato é. Na verdade, a *realidade* pode ter esses efeitos - principalmente a versão distorcida de realidade que nos é mostrada pela imprensa comercial. A fantasia apresenta um antídoto. Pode ajudar as pessoas a controlar seus medos e enfrentar aspectos mais assustadores da vida de maneira mais realista. (JONES, 2004, p. 108, ênfase no original)

Jones defende a violência controlada como forma da criança lidar com suas emoções e entender como se sente. Na mesma linha em que Bettelheim promove os contos de fadas como forma de identificação da criança com suas emoções profundas, Jones aponta para a cultura pop, destacando os quadrinhos e os videogames, e considera que ser “mau e destrutivo na imaginação é uma compensação vital para a loucura a que todos precisamos nos submeter se quisermos ser uma pessoa boa” (JONES, 2004, p. 12). Ele também ressalta que não externar a violência de forma segura pode gerar problemas para lidar com a imaginação e a realidade posteriormente, quando mais velhos. Para ele, assim como para Bettelheim, a criança precisa da ficção de forma que encene as emoções que carrega dentro de si, as quais não sabe ainda controlar ou definir.

Uma criança não pode aceitar conscientemente que sua raiva a deixe sem fala, ou que possa desejar destruir aqueles de quem depende para sua existência. Entender isto significaria aceitar o fato de suas próprias emoções poderem dominá-la de tal forma que não teria controle sobre elas - um pensamento muito assustador. A ideia de que dentro de nós podem residir forças que estão além de nosso controle é muito ameaçadora e não só para as crianças. (BETTELHEIM, 1980, p. 39)

As crianças precisam converter estes sentimentos estranhos dentro delas em personagens, transformá-los em heróis e monstros, em lobos e dragões. É necessário que elas vejam gigantes e gênios malvados serem controlados e vencidos para não terem monstros demais dentro de si. Para Jones as “crianças anseiam pela violência fantasiosa por diversas razões, mas há um motivo por que tão frequentemente a querem crua, ruidosa e cheia de raiva: precisa ser forte o bastante para se equiparar a sua ansiedade e raiva, e dominá-las” (JONES, 2004, p. 111). Reforçando esse pensamento, retomamos as reflexões de Winnicott quando nos diz que:

A criança pode, por exemplo, sonhar e, nos sonhos, haverá destruição e assassinato, e essa atividade onírica, que inclui algum grau de excitação corpórea, é uma experiência concreta e não apenas um exercício intelectual. Ela poderá brincar de modo a experimentar, com

base na aceitação dos símbolos, tudo o que se encontra em sua íntima realidade psíquica pessoal, tanto a destrutividade como o amor. Em condições favoráveis, um impulso construtivo está relacionado com a aceitação pessoal, por parte da criança, da responsabilidade pelo aspecto destrutivo de sua natureza. (DIAS, 2000, p. 41)

Experimentar e projetar essas necessidades íntimas, esses impulsos destrutivos, possibilita o desenvolvimento saudável desse indivíduo. Não é difícil relacionar essa necessidade de externar a agressividade com o comportamento de Max em suas brincadeiras. Seu desejo de devorar, destruir e sua ira animal, coincidem com os personagens agressivos dos contos de fada, assim como os que estão presentes nas modernas expressões de entretenimento, que envolvem sempre formas de heróis, monstros e aventuras.

Reiteramos, para que estas projeções possam realizar-se a criança necessita da ficção. Esta pode se apresentar de variadas formas: literatura, animação, quadrinhos, videogames e a própria criação imaginária da criança, como é encenada por Max. É nessa forma de projeção da sua realidade que a criança pode atuar em variados papéis que representam aspectos da sua personalidade.

A construção desses espaços de atuação na criança nos remete a uma teoria importante nos estudos de Winnicott: o conceito de objetos transicionais e experiências transicionais. Estes intermediam o bebê com o mundo externo e sua caminhada para fora da onipotência inicial. Como objeto, é comum verificar-se essa forma de experiência em brinquedos queridos, cobertores e no ato de sugar o polegar, por exemplo. Inicialmente, a própria mãe atua como um objeto transicional, já que concretiza a primeira experiência de “não-eu” da criança. Esse objeto – mãe, brinquedo, cobertor, etc – é também “criado” pela criança no seu inconsciente.

A “experiência transicional” pode ser vista como um espaço potencial entre a mãe e o bebê, migrando posteriormente para o ato de brincar. Quando brinca a criança manipula elementos da realidade externa e interna a ela, concretizando, assim, um espaço neutro para uma “ilusão permitida”:

Experimentamos a vida na área dos fenômenos transicionais, no excitante entrelaçamento da subjetividade e da observação objetiva, e numa área intermediária entre a realidade interna do indivíduo e a realidade compartilhada do mundo externo aos indivíduos. (WINNICOTT, 1975, p. 93)

Existe uma transição do ato de brincar individual para o brincar compartilhado e depois para as relações sociais e culturais. Essa criatividade latente do brincar pode migrar para as atividades artísticas e religiosas, assim como projeções na diversas formas de ficção.

Trazemos esses pressupostos para olhar para o espaço criado por Max, esse lugar onde vivem os monstros. Max articula sua brincadeira ilusória perfeitamente de acordo com o que se espera de uma experiência transicional. Ele manipula elementos internos seus (seus desenhos, selvageria e voracidade) com o conteúdo da sua realidade externa (o conflito com a mãe, a definição de “monstro” que ela lhe dá e seu castigo). Num processo criativo, ele cria um espaço onde “não pode ser questionado” (WINNICOTT, 1975). Quando Max edifica seu lugar ficcional ele movimenta elementos de sua realidade para construir sua identidade e entender seus próprios conflitos e “monstros”. Como discorre Winnicott: “É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)” (WINNICOTT, 1975, p. 80).

Dessa forma, para edificar sua identidade o indivíduo necessita desse “objeto transicional”, que no caso de Max se concretiza a partir da fantasia de lobo e na floresta que brota no seu quarto à noite. No entanto, podemos acrescentar a esta conjectura outro elemento. Assim como Max constrói sua experiência transicional na ficção e no brincar, Sendak, por outro lado, nos oferece um objeto transicional no livro que escreveu e ilustrou. Dessa forma, dá corpo ao conceito de experiência transicional, dialogando com a fuga para a ilusão, que toda criança ativa no ato de brincar como um ritual de desenvolvimento do “eu”. Esse procedimento de ficcionalização é latente em todo indivíduo e permanece conosco também na vida adulta, como aponta Winnicott:

Presume-se aqui que a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária de experiência que não é contestada (artes, religião, etc). Essa área intermediária está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se “perde” no brincar. (WINNICOTT, 1975, p. 29)

O autor enfatiza como é necessário que um nível de “ilusão” nos acompanhe sempre na forma de criatividade. Um indivíduo que não tem contato

nem mesmo com seus sonhos, chamado por Winnicott de extrovertido (aqui no sentido de olhar apenas para fora de si), estaria tão doente quanto o esquizofrênico que se perdeu na ilusão. Dessa forma, Max constrói um caminho saudável para dialogar com sua realidade interna e externa, apresentados como a mãe e os monstros no livro.

Olhando a floresta que cresce no quarto de Max tendemos a relacioná-la à expressão do inconsciente do personagem ou do seu imaginário. Para alguns teóricos o imaginário e o inconsciente coincidem, ou ainda, conforme Merleau-Ponty que retoma as ideias de Lacan:

[Lacan] tende a substituir a noção de “inconsciente” pela de “imaginário”. A imago, por exemplo, em vez de ser “inconsciente”, enterrada na profundidade, deve ser considerada uma formação “imaginária”, ou seja, projetada diante da consciência. Em suma, Lacan substitui a concepção retrospectiva por uma concepção prospectiva. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 114, ênfase no original)

Por esse viés, o inconsciente é o que estaria sempre inacessível, sendo o imaginário sua projeção no consciente, ou seja, são o mesmo conteúdo porém o imaginário se constitui como a parte que pode ser reconhecida. Nesse sentido, a ficção seria a realização, o que dá forma ao imaginário e permite que este se realize, ganhe contorno de realidade. A ficção é a ponte entre a realidade e o imaginário. Na literatura, como em outras expressões artísticas, permanecemos nesse “não lugar”, nessa passagem: “Para que o imaginário possa substituir o real, não é preciso que real e imaginário sejam antinômicos, bem distintos como o dia e a noite. Não haveria lugar para o mito numa tal concepção” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 233). Na criança a linha que separa o real do produto do imaginário praticamente não existe, pela sua dificuldade de abstração. No adulto o campo do real e do imaginário são bem definidos, entretanto, a criança, como afirma Merleau-Ponty, vive numa zona híbrida e onírica. Winnicott (1975) confirma esse aspecto quando discorre sobre as experiências transicionais, principalmente o ato de brincar, reiterando que para a criança a brincadeira é sempre “real”.

De acordo com Merleau-Ponty a ficção, ou outros nomes para a encenação, permite a criança se irrealizar⁵⁴ fora das coisas, ser outro, tomar

⁵⁴ “O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja

outra forma que não a sua. A necessidade de encenação e ficcionalização não é exclusiva da criança, mas é importante para projetar seus pensamentos ainda disformes. A criança vive na dualidade “do conteúdo latente e do conteúdo manifesto, cuja significação não é determinada” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 227).

Merleau-Ponty traz o exemplo do psicodrama, empregado na psicanálise como teatralização executada pelo paciente para acessar emoções profundas. Para Von Franz (1985) uma ferramenta útil para lidar com os conflitos do “eu” é a imaginação ativa, que também utiliza uma forma de encenação para que o paciente dialogue com suas emoções como se estas se personificassem em um indivíduo com voz própria. Para Wolfgang Iser (1996), que realiza uma análise longa sobre a relação do fictício com o imaginário, a “encenação é o esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo. A encenação permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível, e, controlar a revelação contínua do ser humano e suas possíveis alteridades” (p. 363).

Com base nesses pressupostos, podemos verificar que dialogicamente Sendak não apenas propõe esse procedimento onírico e a brincadeira infantil, mas também apresenta uma aventura metalinguística na jornada de Max. Dentro do livro escrito e ilustrado por Sendak há um “livro” “escrito” e “desenhado” por Max. Ao abrirmos o livro de Sendak temos contato com uma aventura que se transforma numa aventura sobre a ficção: quando “Naquela mesma noite nasceu uma floresta no quarto de Max” (SEDAK, 2009, p. 10).

Há uma nova ficção dentro da ficção, nos convidando a ingressar nessa outra ficção. Com isso, Sendak propõe uma reflexão sobre o procedimento de leitura em si, que nos possibilita imergir na narrativa da qual compactuamos quando viramos as primeiras páginas. Sendak encena esse pacto ficcional no movimento das ilustrações que se expandem como que tragando o leitor para dentro da jornada de Max.

Nesse procedimento o autor de *Onde vivem os monstros* encena, na expansão das ilustrações do livro, o nosso próprio pacto ficcional ao abrir um livro e nos irrealizarmos de nosso próprio mundo para, em certa medida, nos tornarmos “reais” na ficção que temos nas mãos. As imagens que crescem são

experimentado.” (ISER, 1996, p. 16)

nossa confiança/fingimento/entrega para a ficção. E quando rompemos a barreira dos sinais gráficos e atingimos diretamente os sentidos do texto, acabamos nos libertando desses caracteres e traços. A linguagem verbal fica despercebida quando bem sucedida, torna-se invisível em sua estrutura e anulada, dando lugar apenas ao sentido e ao espaço onírico. A ficção se realiza de forma bem sucedida na escrita quando leva o leitor para algo além de sua estrutura, para o que deseja contar, como nos diz Merleau-Ponty:

[...] é ela [a linguagem] que nos lança ao que ela significa; ela se dissimula a nossos olhos por sua operação mesma; seu triunfo é apagar-se e dar-nos acesso, para além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de tal modo que retrospectivamente acreditamos ter conversado com ele sem termos dito palavra alguma, de espírito a espírito. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 39)

Esse “apagar-se” da linguagem verbal é expresso na sequência de páginas “mudas” que configuram o clímax da “bagunça” (*wild rumpus*) de Max. É ali que atingimos profundamente o cerne da ficção e nos entregamos ao imaginário. Aqui verificamos um outro sentido além do abandono da linguagem verbal domesticadora, há também uma libertação dos caracteres marcados com tinta preta no papel.

O momento da expressão é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor. A linguagem falada é aquela que o leitor trazia consigo, é a massa das relações de signos estabelecidos com significações disponíveis, sem a qual, com efeito, ele não teria podido começar a ler, que constitui a língua e o conjunto dos escritos dessa língua [...]. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 42-43)

A leitura só é possível com a imersão do leitor e na convenção da linguagem que permite o diálogo do que é nosso, interno, com o que a tinta pressionada sobre o papel do livro nos faz ver. Assim, ao tornar real a imaginação do universo infantil, pelo substrato literário, Sendak também fala do próprio envolvimento que a leitura proporciona e nossa constante busca individual através de nossa relação com a ficção, assim como nos diz Agamben sobre a corporeidade da imaginação:

A imaginação recebe, desse modo, um lugar decisivo em todos os sentidos: no vértice da alma individual, no limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, entre a sensação e o pensamento ela é a extrema escória que a combustão da existência individual abandona no limiar do separado e do eterno. Nesse sentido, a imaginação - e não o intelecto - é o princípio que define a espécie humana. (2012, p. 59)

O protagonista de Sendak expressa sua humanidade na necessidade de dar vida à imaginação. Essa forte relação, tão característico do humano, e como ela surge no livro de Sendak, pode ser verificada na encenação de Max, conforme alguns aspectos da teoria de Iser (1996). O protagonista encena ele mesmo por meio dos monstros, olhando para uma atualidade “sua” distorcida no seu relacionamento com a mãe.

Na ficção produzida por Max, dentro da ficção do livro, há uma “reformulação do já formulado como um meio que atualiza, nas formas de escrita, o que, independente dele, permanece inacessível” (ISER, 1996, p. 08), ou seja, o personagem atualiza uma realidade inacessível, fruto do seu imaginário, que só ganha corpo pelo ato de fingimento e encenação do personagem. Dentro do imaginário/inconsciente Max pode recriar suas relações, “materializar” algo que nunca poderia ocorrer no ambiente civilizado, que não é permitido no mundo que sua mãe habita. Ele atualiza a inversão de papel com a mãe, ficando no controle dos monstros, experimentando uma posição de poder.

A encenação é o esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo. A encenação permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível, e, controlar a revelação contínua do ser humano e suas possíveis alteridades. (ISER, 1996, p. 363)

Sendak coloca o personagem em relação consigo mesmo, encarando seus monstros, figuras tão características do imaginário da infância. Sempre num procedimento de reflexo, Max vai repetindo ações, frases, indo e vindo em sua aventura numa ação de olhar para dentro de si olhando para dentro do ato de leitura.

Como demonstramos no decorrer dessa análise, o livro de Sendak dialoga com as estruturas dos contos de fadas em diferentes níveis, já que estas narrativas se caracterizam por apresentar nos personagens as mais essenciais emoções latentes na criança, distribuindo-as em diferentes papéis. Sendak também realiza este procedimento, porém de modo mais escancarado do que nos contos de fadas, pois deixa clara a transição do “real” para o ambiente mágico, principalmente, enfatizando Max como o criador desse mundo. Gerard Jones (2004) fala também do livro *Onde vivem os monstros* em sua análise e da necessidade das crianças enfrentarem monstros. Ele destaca no livro o ambiente obscuro, como de pesadelo, que lembra os contos de fadas.

Sendak conversa com a aventura da linguagem que vive a criança e como ela se mistura e também se opõe à expressão primitiva presente nela, seu ser selvagem que grita alto. Como Carl Jung afirma, “Aquilo que chamamos de consciência civilizada não tem cessado de afastar-se dos nossos instintos básicos. Mas nem por isso os instintos desapareceram: apenas perderam contato com a consciência, sendo obrigados a afirmar-se de maneira indireta” (JUNG, 2008, p. 104). Ou seja, é por meio da ficção que podemos acessar aspectos ocultos de nossa personalidade e nosso “eu” mais selvagem e primitivo também.

No grito ou uivo, o personagem faz uma alusão ao nascimento e à forma primordial de expressão da linguagem. Segundo Wallon (1971) o grito é o prelúdio da palavra na infância. Desta forma Max é a expressão completa de um universo infantil cheio de imagens, narrativas, crises de crescimento e, essencialmente, muito onírico.

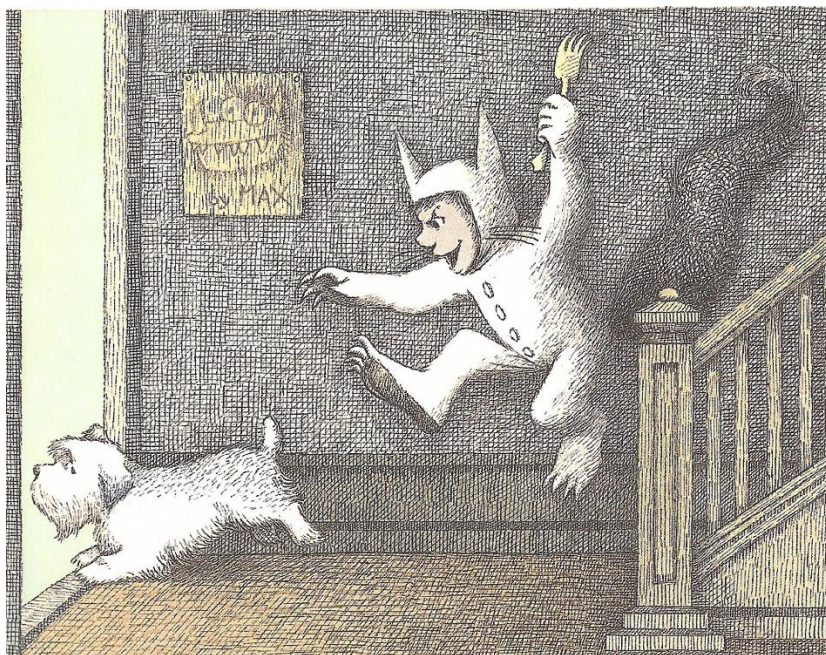
5.2 “NA NOITE EM QUE MAX VESTIU SUA FANTASIA DE LOBO”

O livro de Sendak é, principalmente, um livro afetivo que, como uma boa narrativa para o universo infantil, possui várias camadas de significado que não se limitam à história central. Podemos tomar caminhos diversos para interpretar a expressão da raiva infantil do protagonista. A voracidade do personagem, que deseja morder todos que o cercam, também encontra-se relacionada às suas emoções, relações familiares e a seu “instinto” selvagem, como fica evidente no diálogo com a mãe (SENDAK, 2009, p. 08). Verifica-se, ainda, um outro componente da personalidade de Max que carece de grande atenção na construção de suas emoções e criações: sua roupa de lobo (FIGURA 43).

É importante reiterar que é a partir do momento que ele veste sua fantasia de lobo que Max dá início a bagunça. O livro nasce justamente neste ponto, como destaca a narrativa: “Na noite em que Max vestiu sua fantasia de lobo e saiu fazendo bagunça”⁵⁵ (SENDAK, 2009, p. 04).

⁵⁵ Conforme a versão em inglês: “*The night Max wore his wolf suit and made mischief of one kind*” (SENDAK, 2013, p. 4)

FIGURA 43 – p.7 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Não sabemos como se comportava Max antes de vesti-la, o que podemos confirmar é que a roupa de Max funciona como catalizador de toda a expressão do personagem. Ele usa uma fantasia de lobo branco com uma grande calda que se arrasta pelo chão, com orelhas pontudas, garras e bigode. Apenas seu rosto humano fica à mostra.

O lobo é uma figura recorrente no universo imaginário e literário infantil. Entre os lobos mais famosos temos o que persegue a Chapeuzinho Vermelho e se disfarça de avó; um outro lobo famoso é o que sopra a casa dos três porquinhos para devorá-los; O lobo, de *O Lobo e os Sete cabritinhos* (2012), também ameaça com sua voracidade. Encontramos a presença do lobo em toda parte, e permanece nas narrativas mais modernas, como no livro *Os Lobos nas paredes* (2003), de Neil Gaiman, que reencena o vilão clássico da infância. Na maioria das histórias que envolvem a figura do lobo ele se apresenta como a expressão do mal, da trapaça e com sua voracidade exagerada.

Em seu aspecto negativo o lobo é perigosamente destrutivo, representando o princípio do mal em sua forma mais elevada. Na antiga mitologia germânica, o fim do mundo e de todos os deuses do universo viria quando o lobo Fenris se soltasse no final dos tempos. [...] O lobo é também um dos animais do demônio e um animal de todos os deuses da guerra. (VON FRANZ, 1985, p. 275-276)

Na visão de Von Franz, o lobo carrega essa encarnação do mal. No entanto, ela mesma destaca que é possível notar em outras narrativas e contos de fadas sua presença como elemento da natureza pura e iluminada, evocando o lado animal como o ato de olhar para nossa essência natural positiva. A autora resgata a proximidade do lobo com os homens, animal que era presença constante nos campos de batalha, assim como os corvos. Von Franz relaciona o lobo com o deus Apolo, e a proximidade em grego da palavra *lux*, devido aos olhos do lobo que brilham no escuro (VON FRANZ, 1985, p. 275).

Bettelheim, não muito distante das associações de Von Franz, relaciona o lobo com a voracidade e o lado raivosos da criança. “A maldade do lobo é alguma coisa que a criança reconhece dentro de si: seu desejo de devorar e a consequência: sua ansiedade de sofrer possivelmente, ela mesma, um tal destino. Assim o lobo é uma externalização, uma projeção da maldade da criança” (BETTELHEIM, 1990, p. 55-56). Desta forma notamos que diferentemente da primeira impressão que temos na leitura de um conto de fadas, onde parece que apenas o herói representa uma projeção do leitor, a criança, na verdade, se projeta em todos os personagens da história, bons ou maus. Estes diversos personagens expressam facetas da personalidade da criança e emoções com as quais ela deseja lidar.

Os contos de fadas mostram à criança de que modo ela pode personificar seus desejos destrutivos numa figura, obter satisfação de outra, identificar-se com uma terceira, ter ligações ideais com uma quarta, e daí para diante, como requeiram suas necessidades momentâneas. (BETTELHEIM, 1990, p. 82)

A criança se projeta tanto no lobo quanto em Chapeuzinho Vermelho. Para ela, observar o destino do lobo serve para abrandar sentimentos que não deseja expressar. Segundo Bettelheim (1980), a criança precisa da dicotomia dos personagens, pois ela nem sempre entende que os indivíduos podem ser tão bons quanto maus. O autor relata um caso onde a criança acreditava que quando a mãe era brava com ela na verdade ali não estava mais sua mãe, e sim um alienígena que substituí a mãe em alguns momentos. É nesse sentido que o autor destaca que em um mesmo conto de fadas, a presença da mãe boa e má podem coexistir em personagens distintos.

É possível também relacionar a figura do lobo com o sentimento de abandono e solidão, latentes na criança, assim como associar a figura do lobo

com projeções de segurança e maternidade. Vale destacar, aqui, o exemplo de Von Franz, conhecido de todos, o *Livro da Selva*, de Rudyard Kipling, originalmente lançado em 1894. Nele, vemos a história de Mogli, um menino criado por lobos e que deseja permanecer na floresta, como animal. Nesse sentido podemos recordar o mito do nascimento de Roma, dos gêmeos Rômulo e Remo, amamentados por uma loba (BUSTAMANTE, 2001). Von Franz reporta também um caso verídico da Índia, onde uma criança realmente foi criada por lobos.

Acho que este mito ou acontecimento, desempenha um enorme papel porque embora apenas poucas crianças sejam na realidade adotadas pelos lobos, milhões de outras o são de maneira simbólica. As crianças são infelizes em seus lares e tornam-se desumanizadas; ou melhor, não lhes é permitido serem humanas, pois seus pais possuem um inconsciente desumano. Assim elas caem na atitude do lobo solitário. Milhares de crianças ficam como lobos solitários, sofrendo isolamento, voracidade e incapacidade de estabelecer um contato humano. (VON FRANZ, 1985, p. 279-280)

Von Franz constrói dentro da figura do lobo a solidão da infância, que devido a impossibilidade de uma relação bem sucedida com os adultos, foge para uma desumanização alegorizada na imagem do animal. A situação solitária de Max pode ser notada na brincadeira individualizada das quatro primeiras páginas e ganha forte destaque na página 32, onde o texto verbal nos informa que “Max, o rei de todos os monstros, ficou sozinho” (SENDAK, 2009, p. 04). Assim, a análise de Von Franz pode ser projetada sobre o personagem de Sendak. Em Max notamos aspectos de uma desumanização, direcionando-o para seu lado animal. A voracidade animal de Max é evidente no livro, como já abordado no item 5.1 deste estudo. Sua vontade de devorar pode surgir como um pedido de amor e atenção, também como uma demonstração de carinho que, no entanto, não fica plenamente evidente no livro. O lobo Max é mau e feroz, mas é por amor que deseja devorar sua mãe e tudo o mais.

Em muitas conotações mitológicas o lobo simplesmente representa fome e voracidade. Em inglês, fala-se em “comer como um lobo”, isto é, comer com uma espécie de voracidade apaixonada [...] No homem, o lobo representa esse estranho desejo indiscriminado de devorar tudo e todos para tudo obter [...] Deseja realmente comer o mundo todo. (VON FRANZ, 1985, p. 276-277)

Como toda criança, Max se mostra vivendo intensamente suas emoções e expressando de forma lúdica seus conflitos familiares. Na figura do lobo há uma explosão de emoção, que como a fome do animal, parece imensa e

insaciável. É na fantasia de lobo que Max expressa sua voracidade direcionada à mãe, alternando a raiva e o amor latentes dessa relação.

Esgotado de sua selvageria que não solucionou sua solidão, Max retorna para o seu quarto e é recompensado com o jantar esperando por ele. Ali, na chegada em casa, Max já demonstra que está abandonando a fantasia quando abaixa o capuz pela primeira vez e mostra sua cabeça (SENDAK, 2009, p. 39). É uma indicação de que voltou a ser um “menino de verdade”.

A representação de lobo também é reforçada no papel da lua na narrativa. Como discorreremos a respeito no capítulo 2, ela simboliza a noite, o ambiente onírico e personifica o espaço imaginário do personagem. Além disso, a lua é a figura mais próxima do lobo, como um símbolo de adoração presente no selvagem e no animal. Podemos propor ainda outra relação interessante na presença do lobo. Na fantasia que veste o personagem de Sendak está presente o desejo de metamorfose, ou seja, Max é meio menino e meio lobo, é um monstro, como também é o Lobisomem. Na própria encenação e fantasia do personagem está o desejo de transformação, coincidindo assim com o retrato do lobisomem, uma das lendas mais antigas e recorrentes nas diferentes culturas por todo o globo (JORGE, 2011). Como o lobisomem, Max parece receber influência direta da lua, que acompanha o personagem através do livro. O lobisomem é principalmente um lobo em fúria, segundo Eduardo Jorge (2011), reação inegável na brincadeira violenta proposta por Max de dentro de sua roupa de lobo.

Gerardo Jones destaca a todo momento a necessidade da criança viver sua fúria e violência por meio da fantasia. Em sua análise sobre videogames e quadrinhos ele dedica também algumas linhas para discorrer sobre Sendak. O mais curioso de sua análise é que ele resgata uma crítica negativa de Bruno Bettelheim ao livro *Onde vivem os monstros*, apesar de considerarmos suas reflexões tão pertinentes para a obra de Maurice Sendak.

Em *The Uses of Enchantment*, o psiquiatra Bruno Bettelheim argumentou eloquentemente em defesa do valor dos contos de fadas para o desenvolvimento emocional infantil, mesmo com violência, sangue e horror - e às vezes por causa disso. Mas não se mostrou disposto a estender esse valor a qualquer cultura popular infantil de seu tempo. Para ele, toda a literatura infantil contemporânea era insípida, sem imaginação e inútil para o desenvolvimento das crianças. [...] Certa vez um grupo de pais e professores perguntou a Bettelheim a respeito de *Where the Wild Things Are*, de Maurice Sendak, um livro infantil com ar de pesadelo que lembrava a atmosfera dos contos de

fadas. Ele não o havia lido, mas, baseado na descrição do enredo, classificou-o não só como sem valor, mas também provavelmente nocivo: a mãe de Max é má por mandá-lo para o quarto sem jantar, e as crianças que ouvem aquilo ficarão incomodadas. Esse é exatamente o tipo de crítica literal a que os contos de fadas estão sujeitos há décadas e contra a qual Bettelheim lutava com tanto afincio. (JONES, 2004, p. 158)

Trazemos a citação completa e longa pois são dois teóricos implicados neste estudo debatendo sobre nosso objeto. Não é preciso destacar o preconceito infundado de Bettelheim para com a literatura contemporânea, Jones destaca a incoerência do autor de *Psicanálise dos contos de fadas*, que parece falar utilizando a boca de seus maiores críticos. A observação de Bettelheim sobre o comportamento da mãe de Max poderia ser aplicada a diversos contos de fadas, alguns presentes no decorrer dessa análise. Observamos pais cruéis em *João e Maria* (1980), *Cinderela* (2012), *Branca de Neve* (2012), *João e o pé de feijão* (1980) e em vários outros contos. Parte do desenvolvimento da criança decorre da relação com os pais e os conflitos inevitáveis dessa convivência. Bettelheim enfatiza que “Os pais se perturbam quando percebem que a mente da criança não está só cheia de um amor profundo, mas também de um forte ódio por eles” (BETTELHEIM, 1990, p. 154). São sentimentos que fazem parte da criança e com os quais necessitam lidar, como o próprio Bettelheim afirma, apesar de o autor estar contradizendo seu comentário sobre Sendak.

Esses não são os únicos elementos de conexão do livro com os contos de fadas. Max é um personagem que estabelece um contato direto com diversos temas dessas narrativas. Ele é um herói e um monstro, que se aventura em uma terra distante; ele vence monstros enormes como gigantes; ele ganha um reino e também consegue seu final feliz. Verificamos a conexão com os conflitos clássicos na sua ferocidade, a busca de identidade e seu espelhamento nos outros personagens. Sua aventura revela aspectos do mito, dialogando não apenas com a tradição literária infantil mas transformando-a na forma que encena o animal latente no homem dentro do ato de brincar.

O livro de Sendak permite às crianças liberarem seus heróis, monstros, gigantes e lobos, ensina a uivar para a lua e dominar monstros olhando-os diretamente nos olhos, sem piscar (SENDAK, 2009). Desta forma dá poder à criança de se tornar o rei de suas fantasias.

5.3 ONDE VIVEM OS MONSTROS?

Os seres imensos e estranhos do livro de Sendak são denominados, dentro da obra, como *Wild Things*, definição que migrou para o termo “monstros” a partir da tradução realizada por Heloisa Jahn. A mudança se deu, provavelmente, para buscar maior adequação linguística, sonora e cultural. Conforme destacam Gonçalo Junior (2008), Carlos Peixoto Junior (2010) e Ana Margarida Ramos (2008), há uma proliferação recente de títulos contemplando monstros em várias mídias. No Brasil são diversos os títulos de literatura infantil que empregam o termo, assim como há uma recente invasão e uma forte identificação do público infantil com esse tipo de personagem. Outro aspecto importante a destacar é que a expressão “*Wild Thing*” carrega também na própria palavra o atributo monstruoso, enfatizado também por John Cech (1995). Esta mesma obra, escrita em inglês, já estabelece um vínculo entre a expressão *wild thing* e a palavra *Monsters* (CECH, 1995, p. 122). Partindo desses pressupostos consideramos pertinente olhar para o caráter monstruoso destes seres concebidos por Sendak.

Como afirma Gonçalo Junior (2008), na ciência o termo monstro está ligado à criptozoologia, linha de estudo desacreditada atualmente que propunha uma reflexão concernente a existência de monstros, especialmente, os de origem marinha. Existe também o conceito de Teratologia: “ciência que estuda as anomalias originárias da composição do ser no ventre da mãe - mais de uma cabeça, mais de dois membros, hermafroditismo etc.” (GONÇALO, 2008, p. 20). Na criptozoologia e na teratologia podemos encontrar os mesmos conceitos do que caracterizaria o monstro, no entanto, a primeira permanece unicamente na ficção enquanto a teratologia pode ser observada quanto às deformações humanas.

A palavra monstro coexiste conosco desde os primórdios da história da humanidade, com características diversas e representantes dos mais variados. Segundo Gonçalo Junior (2008), para alguns dicionaristas, o termo tem relação com *monstrare*, do latim, que remete a expor e revelar. Também, de acordo com outros teóricos, citados por Gonçalo Junior, pode significar aviso divino, como uma mensagem de Deus para os homens. Outro conceito é o de ser espetacular

“além da forma”. Nesse sentido, muitos afirmam “categoricamente que a palavra veio de *monstrum* e quer dizer ‘o nome dado genericamente a uma criatura lendária de aspecto aterrorizante’” (GONÇALO JUNIOR, 2008, p. 20). De acordo com Alan Landsburg (1977), a palavra *monstrum*⁵⁶, surgida dos romanos, remeteria à ideia de “presságios e prodígios”, anunciado por meio de indivíduos ou animais nascidos com deformidades perturbadoras, indicando que um ritual de sacrifício era exigido. Landsburg evoca também outros dois sentidos possíveis, empregados para o termo: um deles relacionado à dimensão, algo grande, por exemplo, um descomunal bolo é um bolo monstruoso; outro sentido seria o de “uma criatura da selvajaria especial”, que também se usa com mais frequência hiperbólica que literalmente, ou seja, há a tendência para chamar às crianças monstrosinhos, a menos que sejam anjinhos” (LANDSBURG, 1977, p. 11-12). Seguindo essa linha de pensamento, que relaciona monstro com um tipo de mensagem, Peixoto Junior defende outro sentido para o termo *monstrare*, em parte, através do estudo proposto por José Gil:

apesar dessa etimologia, o monstro mostra mais do que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O transbordamento que ele veicula ultrapassa o conteúdo representado, e está para além de sua origem e de sua causa. (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 180)

Como Peixoto Junior destaca, o monstro carrega uma lição divina, enquanto também evoca o inexistente, o não visto. José Gil, citado por Ana Margarida Ramos (2008), ressalta a monstruosidade como um exagero de realidade. Essa ideia também remete a um conceito de imagem, a qual acessamos como “conjunto de aparências, que [foi] isolada do local e do tempo em que primeiro se deu” (BERGER, 1982, p. 13). Nós nos relacionamos, nem sempre no sentido de semelhança, com imagens fantasmagóricas, distantes no tempo, mas que permanecem povoando nossa imaginação⁵⁷. Dentro do pensamento de Aby Warburg, desenvolvido por Georges Didi-Huberman (2013), vislumbramos a construção da imagem como o impulso de uma memória

⁵⁶ *Monstrum* em latim clássico significa algo fora do normal, um prodígio, um portento e mesmo um monstro.

⁵⁷ Iser emprega o termo imaginário como correspondendo às manifestações descontroladas e sem objetivos produzidas em nossa mente. No entanto, nós empregamos em diversos pontos desse subcapítulo o termo em um sentido mais amplo, próximo do termo imaginação, que abarca as produções ficcionais que construímos em nosso consciente, como imagens mentais, sonhos, ideias e narrativas.

incorporada num possível inconsciente coletivo. É viável, em poder destes conceitos, refletir a construção pictórica dos monstros dentro destas reminiscências, presentes da memória, que evocam de diversas formas a herança que possuímos do “monstro”, como poderes imagéticos que “trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma *memória inconsciente*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 271, ênfase no original). Parte da percepção da imagem, de acordo com Francastel, abarca:

o nível do imaginário, ou seja, da atividade mental de cada um de nós. [...] Cada espectador inventa e reconstitui para si próprio um espetáculo, que é diferente para cada espectador e que, contudo, pode possuir um certo número de características comuns a todos eles e aos espectadores e ao autor da obra original. (FRANCASTEL, 1998, p. 59)

No sentido destacado por Francastel, o monstro possui existência como imagem, fruto do imaginário, enraizado na necessidade do homem de produzir “uma imagem estável de si”. Para consolidar sua própria imagem o homem necessita contrastar-se com a imagem do monstro, o que torna a monstrosidade atrativa ao homem já que se caracteriza como uma fuga, um “devir-inumano” (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 182).

A principal e mais duradoura caracterização do monstro foi como encarnação do mal e do diabo, representado nas formas mais fantásticas, principalmente, no meio religioso. Como aponta Gonçalo Junior, foram desenvolvidos guias para caracterizar e descrever os seres que encarnavam a maldade humana na forma de: “Bestiários, catálogos escritos por monges que reuniam informações sobre animais considerados monstruosos - aparência, tamanho, habitat, hábitos alimentares, entre outras características” (GONÇALO, 2008, p. 58). Marie Esther Maciel destaca a criação de monstros pela igreja como a negação do elemento animal presente no homem:

Basta uma menção, por exemplo, à demonização por que esta passou sob o peso do cristianismo ao longo da Idade Média, quando a parte animal que constitui a existência humana foi instituída como o lugar de todos os perigos. Ou seja, deslocada para fora do humano, ela foi confinada aos territórios do mal, da violência, da luxúria e da loucura, sob a designação de bestialidade. Para os adeptos dessa demonização, a parte animal, uma vez manifesta, despojaria o homem de sua humanidade, conduzindo-o ao grau zero de sua própria natureza. (MACIEL, 2008, p. 86)

O animal, não apenas na religião, mas na sociedade de forma geral, representa o oposto ao civilizado, apesar de permanecer contido no indivíduo. Dominique Lestel (2008) rememora a relação primitiva do homem com o animal

que surgiu, nos primórdios da história do homem, como adoração e se caracterizava por atribuir ao animal um caráter divino. Michel Montaigne resgata a reflexão mais essencial da relação do homem com o animal, do qual se sentia inferior e desprovido de tudo:

Dizem essas queixas que o homem é o único animal abandonado nu sobre a terra nua. Chega amarrado, arrochado, e para se armar e se defender precisa recorrer aos despojos de outrem. A natureza revestiu todas as criaturas de carapaças, casca, pelos, lã, espinhos, couro, escamas, seda, segundo suas necessidades; armou-as de garras, dentes, chifres para o ataque e a defesa, ensinando-lhes ainda a nadar, correr, voar, cantar, ao passo que o homem não pode, sem aprendizado, andar, falar, comer. Apenas sabe chorar. (MONTAIGNE apud JORGE, 2011, p. 190)

Essa insignificância do homem perante o animal ficou no passado, como afirma Benedito Nunes, sob “a dominância do cristianismo, os deuses antigos [...] foram demonizados” permanecendo apenas no “mais fundo da alma” (NUNES, 2008, p. 13). Após a consolidação do cristianismo o homem se posiciona no centro da natureza, a divindade está próxima dele, apenas ele é feito à imagem de Deus. Nessa proximidade com o divino o animal caracteriza-se no homem como seu aspecto sujo, selvagem e promíscuo, como já mencionamos no capítulo sobre a linguagem. Como afirma ainda Nunes, o animal passa a simbolizar “o irascível dos sentimentos e a bruteza dos instintos. O animal habitava o homem e dentro dele rugia, porém como algo que lhe era estranho” (NUNES, 2008, p. 13). No mesmo sentido de estranhamento segue o pensamento de Lestel:

A animalidade [...] está ligada àquela dimensão do humano que este oculta, notadamente, ao desqualificar seu corpo, seus desejos ou seus afetos em relação ao seu espírito e à sua racionalidade. (LESTEL, 2011, p. 37)

Na animalidade presente de forma oculta no homem, verificamos a relação do lado animal de Max com seu mergulho na imaginação. A animalidade no protagonista de Sendak já foi abordada quanto à sua fantasia de lobo e a proximidade com os monstros que concebeu. John Cech (1995) destaca, na análise que faz do livro *Onde vivem os monstros*, a metamorfose de Max em selvagem como conexão com o mito e figuras mitológicas que povoam as narrativas mais antigas. Ele cita o personagem Nabucodonosor⁵⁸ que seria um

⁵⁸ One such figure that the medieval mythologist envisioned residing there was King Nebuchadnezzar; because of his evil deeds he had been changed from a man into a wild thing, with flowing white hair covering his body, and banished into wilderness, where we meet him, in

homem transformado em fera por suas más ações e, conseqüentemente, exilado para a floresta. Esse personagem está presente nas narrativas do século XV. Max foge para um exílio no mundo selvagem que cria, por escolha própria e, da mesma forma que o personagem mitológico, depois de ter cometido más ações. Esse desejo de se tornar animal é destacado por Cech, quando o autor estabelece uma relação com a monstruosidade no protagonista: “Sendak até mesmo veste [Max] de lobo para servir como objetivo correlato ao Max alucinado, de humor desinibido. Ele é cheio de si mesmo, guiado pelos seus próprios instintos, ainda mais animal que um animal: em suma, ele é um perfeito ‘pequeno monstro’”⁵⁹ (CECH, 1995, p. 115, tradução nossa).

Esse “devir-animal”, conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977), se concretiza na fuga de Max para dentro de si como a “desterritorialização” que também propõe:

ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 20-21)

O mergulho de Max na sua busca de atingir a essência da expressão e subjetividade com o abandono da linguagem, vai de encontro ao inconsciente/imaginário, buscando também “intensidades puras” na sua monstruosidade. A fuga de Max reforça a desterritorialização proposta no devir-animal, uma fuga que parece permanecer dentro do seu quarto, imóvel, uma fuga que “é recusada apenas como movimento inútil de espaço, movimento enganador da liberdade; em compensação, é afirmada como fuga no mesmo lugar, fuga em intensidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 21). O que se verifica é uma fuga “para além da forma” e lugar, mas, mesmo assim, intensa e real, uma saída criativa executada dentro do seu próprio espaço e em si mesmo. Assim como no conceito de devir-animal, não ocorre no livro de Sendak a imitação do animal, mas sim a expressão da atração e imanência do animal em

an illustration for a fifteenth-century chronicle, in a forest uncannily like the one that Max creates for his own journey in *Where the Wild Things Are*. (CECH, 1995, p. 135). Também consta uma referência na Bíblia a esse personagem em Daniel 4: 31-37.

⁵⁹ Sendak even dresses him in a wolf suit to serve as an objective correlative for Max’s frenzied, uninhibited mood. He is full of himself, driven not by his own instincts, even more animal than an animal: in short, he is a perfect ‘little monster’. (CECH, 1995, p. 115)

Max. Como a cristalização de sua selvageria na coexistência com os monstros e na aliança que realiza com estes ao se tornar rei.

De acordo com Maciel, o “devir-animal” de Deleuze e Guattari propõe um “movimento entre homem e animal, em que [o conceito] trespassa o limiar de sua humanidade” (MACIEL, 2008, p. 100). Peixoto Junior (2010) emprega o termo “devir-monstro” no mesmo sentido do “devir-animal” de Deleuze e Guattari, onde a desterritorialização no monstro agiria como um acesso ao “inumano”. Percebe-se que se trata “da instauração de uma individuação impessoal, a partir da qual o monstro, no seu devir, coloca em questão o conceito de sujeito e a primazia do simbólico no campo da produção de subjetividades” (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 182). É nesse sentido que Gil e Ramos (2008) defendem a ideia do monstro como a “demarcação das fronteiras da própria humanidade” (RAMOS, 2008, p. 2), conforme explicitado na citação abaixo:

Estes são frequentemente encarados pelos pensadores como uma criação humana, representando (simbolizando), de alguma forma, a violação das leis, o perigo, a ameaça, o irracional e o não dominável, sendo o monstro, por isso, uma projeção fantástica de todos e cada um destes conceitos, acalmando as angústias que dominam os homens. (RAMOS, 2008, p. 2)

O monstro acaba por encarnar tudo que o homem na superfície deseja negar, abarcando também os medos mais essenciais da humanidade. Em suas mais primitivas expressões, o monstro personificava os medos naturais e físicos do homem como as tempestades, terremotos e inundações. Marie-Louise Von Franz associa o nascimento do mal essencialmente natural à “experiência arquetípica do mal: fome, frio, fogo” (VON FRANZ, 1985, p. 189), e assim por diante. São estes elementos destituídos de sujeito, concebidos a partir de uma forma orgânica pelo homem, suas primeiras formas de expressão. Da mesma forma, o mal atribuído e relacionado ao animal nasce no temor ao leão, ao crocodilo, à cobra, entre outros, transmutando-os em monstros e enxertando-lhes o tamanho exagerado, proporcionalmente à dimensão dos medos humanos. É nesse sentido que Von Franz (1985) debate o nascimento do gigante e como suas representações se relacionam com os impulsos incontrolláveis da natureza, também presentes no homem.

De certa forma, conhecemos os monstros humanos, que fazem parte de nossa realidade e pertencem à teratologia (GONÇALO JUNIOR, 2008), porém atualmente não recebem mais essa atribuição. São eles os indivíduos mal

formados, com membros em excesso ou ausentes, com doenças raras, excesso de pelos, nascidos como irmãos siameses, etc. Na literatura e no cinema eles podem ser vistos na figura do *Corcunda de Notredame* e no *O homem que ri* (ambos livros de Vitor Hugo de 1831 e 1869), assim como no filme *O homem elefante* (David Lynch, 1980). Porém, a mais expressiva representação da realidade desses indivíduos, tidos como monstros, surge no filme *Freaks* (Tod Browning, 1932), que traz atores com deformações reais, atuando com membros de um “circo de horrores” e explora os conflitos nascidos dessa condição.

No entanto, nosso interesse repousa sobre os monstros nascidos da ficção e que são projeções dos medos humanos, aqueles que permanecem suspensos no espaço que separa o “real” do ficcional ou do imaginado/inventado. A maioria destes monstros surge a partir de animais fantásticos que, sob seu aspecto negativo, assumem a denominação de monstros. Estes seres maravilhosos vão desde a mais simples estrutura, como um animal real alçado à monstruosidade por suas dimensões, até constituições mais complexas, que promovem seres muito distantes da semelhança com a natureza conhecida, como a Quimera “que expelia fogo pela boca e pelas narinas. [Onde a] parte anterior de seu corpo era uma combinação de leão e cabra e a parte posterior, a de um dragão” (BULFINCH, 2002, p. 154). É curioso notar a variedade de formas que estes seres adquirem, compostos de partes diversas de outros animais conhecidos. Mesmo convertendo-se em animais absurdos, todos esses monstros partem de elementos conhecidos que, juntos, constituem um ser totalmente novo: como a junção de um cavalo e as asas de um falcão resultam no ser fantástico Pégaso.

Os animais fantásticos, que também acabam por dar origem aos monstros, resultam, muitas vezes, da composição dos animais conhecidos ou da estranheza e do desconhecimentos destes. Um extensíssimo bestiário persiste, povoado pelos mais diversos animais, verdadeiros e fantástico, desde o tempo bíblico aos textos literários mais recentes, alvo de recriações e reapropriações constantes, trabalhando a relação ambígua do homem com o animal. (RAMOS, 2008, p. 5)

Como aponta Ramos, a reapropriação de formas nasce da relação do homem com a natureza e os animais, na forma como os vê e os confunde e, principalmente, na forma que os estranha. No pensamento de Freud, destacado por Jorge (2011), surge a ideia de inquietação e estranhamento, que seria “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido,

ao bastante familiar” (FREUD apud JORGE, 2011, p. 177). Jorge estende essa reflexão à fusão de corpos distintos, fruto de uma “necessidade animal” no homem, presentes nos mitos de transformação como um desejo de metamorfose, evidente nos seres mitológicos da mesma forma que nas lendas diversas, como a do Lobisomem. Paulo Leminski, na obra *Metaformoses*, discorre sobre a magia dos mitos na história da humanidade, que não apenas cria seres fantásticos, mas realiza no mito uma “leitura analógica do mundo e da vida” (LEMINSKI, 1998, p. 70).

A magia é a potência da imaginação. Cria formas e imagens não existentes. Estes seres podem ser centauros, hidras, sereias ou esfinges. Mas também podem ser artefatos e máquinas, cujo modelo não se encontra na realidade. A roda, que não existe na natureza, é tão fantástica quanto o lobisomem. (LEMINSKI, 1998, p. 59)

A magia do homem está em tudo que cria, desde seus deuses até suas máquinas, com a diferença que alguns são “atualizados”⁶⁰, ganham corpo no mundo “real”, diferente de outras criações. Esse potencial gerador de monstros sempre se fez presente. Como Gonçalo Junior afirma, podemos verificar como “os egípcios e os gregos foram mestres em misturar formas humanas com animais para formar criaturas apavorantes” (GONÇALO JUNIOR, 2008, p. 56). Esses seres híbridos se encontram, principalmente, relacionados às projeções do medo e, segundo Jorge (2011), também ao desejo. Eles são a junção de algo familiar e perturbador, mas que também nos atrai. Podemos rememorar essa atração nos “circos de horrores” do século XIX que fizeram grande sucesso atraindo a curiosidade pelo bizarro.

Dentre os monstros mais conhecidos por nossa civilização prevalece a “zoologia fantástica” dos gregos, parte dos “impossíveis-imagináveis” (LEMINSKI, 1996) que se enraizaram em nossa cultura e participam da gênese dos demais monstros que conhecemos. Desses monstros mitológicos consideramos pertinente nos determos na constituição de alguns deles: o Minotauro era formado por corpo de homem e cabeça de touro. Fruto da relação entre a rainha Pasífae e um touro, esse monstro foi encerrado no centro de um labirinto construído por Dédalo. O rei Minos exigia como tributo de seus súditos

⁶⁰ “A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transmissão de ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual.” (LEVY, 2011, p. 6)

o sacrifício de "sete jovens e sete donzelas, que eram entregues todos os anos, a fim de serem devorados pelo Minotauro" (BULFINCH, 2002, p. 188). Foi o herói Teseu que derrotou o monstro em seu labirinto. O Hipogrifo nasce da junção do grifo "um monstro com corpo de leão, cabeça e asas de águia e as costas cobertas de penas" (BULFINCH, 2002, p. 159) e do cavalo. Este animal aparece na série *Harry Potter* (1997 – 2007, J. K. Rowling). Rememorando sua lenda ele é inimigo do Basilisco (serpente, às vezes, representada com cabeça de galo e que expele fogo). A quimera, como já descrita, é parte cabra, parte leão e parte dragão, e solta fogo pela boca. Tereza Barbosa (2009) destaca entre esses seres fantásticos o sátiro, que na literatura latina também é conhecido como fauno. Ele tem relação com festas, brincadeiras e colheitas, e é híbrido de homem e cabra/bode. A narração de Bulfinch oferece uma diversidade de monstros marinhos, assim como estamos familiarizados com alguns exemplos modernos, como o que habita o lago Ness (LANDSBURG, 1977).

Resgatamos, aqui, algumas das características desses monstros clássicos para voltarmos o olhar para os monstros concebidos por Sendak. Esses seres sem nome, criados da imaginação de Max, expressam, em sua constituição, ecos da própria história humana, evocando imagens fantasmas do passado, dos mitos e religiões mais antigos que mantêm constante contato com nosso tempo. São imagens que sempre nos acompanham e, conforme Samain, comenta, toda "imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável. Tempo muito longínquo, tempo *mítico* que, por assim dizer, a fecundou, 'formou-a' lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia" (SAMAIN, 2008, p. 33). São monstros que essencialmente resgatam e lembram um lugar dentro de nós "onde vivem" os medos e o desconhecido.

Podemos verificar nos monstros criados por Sendak a evocação destes personagens mitológicos que povoam a história humana no Ocidente. É evidente que são diversos das descrições dos monstros mitológicos trazidos nesta pesquisa, mas mantêm conexão com elementos destes seres. Estes monstros são engendrados como seres híbridos, com uma constituição humanoide, mas compostos de partes de animais dispare, como pés de aves, cabeça que lembra um leão, pernas com escamas, pés humanos e cabeça de águia. Em grande parte deles observamos chifres, que estão presentes em muitos dos monstros e

constituem-se como um elemento ameaçador. Mesmo no livro de Bulfinch (2002, p. 147) notamos a representação de um monstro marinho com chifres, além do Minotauro, do Sátiro, etc. Podemos relacionar um deles com o Minotauro (FIGURA 44), já que lembra um touro humanoide com pés humanos.

FIGURA 44 – p. 24 e 25 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

Esse monstro, especificamente, surge já na capa do livro, cochilando entre as árvores. Segundo a análise de John Cech (1995), ele aparece na entrada do livro como que guardando a entrada de um labirinto, como o próprio mito de Teseu, sendo aqui o labirinto o mundo criado a partir do imaginário de Max.

Sendak inclui uma figura semelhante a um minotauro na capa - o guardião do sono para o labirinto que Daedalus / Sendak criaram e que Max e o leitor vão explorar no próprio livro. O Labirinto leva, para emprestar a frase de Barbara Bader, para "o animal interno", o caos que o herói deve enfrentar e, depois de ter derrotado, deve encontrar o caminho de volta através de suas passagens ilusórias para obter a luz, ordem, civilização, cosmos.⁶¹ (CECH, 1995, p. 135-136, tradução nossa)

⁶¹ Sendak includes a minotaurlike figure on the front cover – the sleeping guardian to the labyrinth that Daedalus/Sendak has created and that Max and reader will be exploring in the book itself. The Labyrinth leads, to borrow Barbara Bader's phrase, to "the beast within," the chaos the hero must confront and, having defeated it, find the way back through its deceptive passages to light, order, civilization, cosmos. (CECH, 1995, p. 135-136)

Esse labirinto faz referência à jornada de Max em si, onde os monstros representam o mergulho dele em sua ficção individual, sua fuga para esse universo mágico, como já discutimos.

Observamos outro monstro que lembra um bode (FIGURA 45), pequeno, como os sátiros eram. Apesar de distante da figura mais híbrida do sátiro, esse monstro também remete a essa classe de seres fantásticos.

FIGURA 45 – p. 22 e 23 – ONDE VIVEM OS MONSTROS – MAURICE SENDAK – 2009



FONTE: A autora (2016)

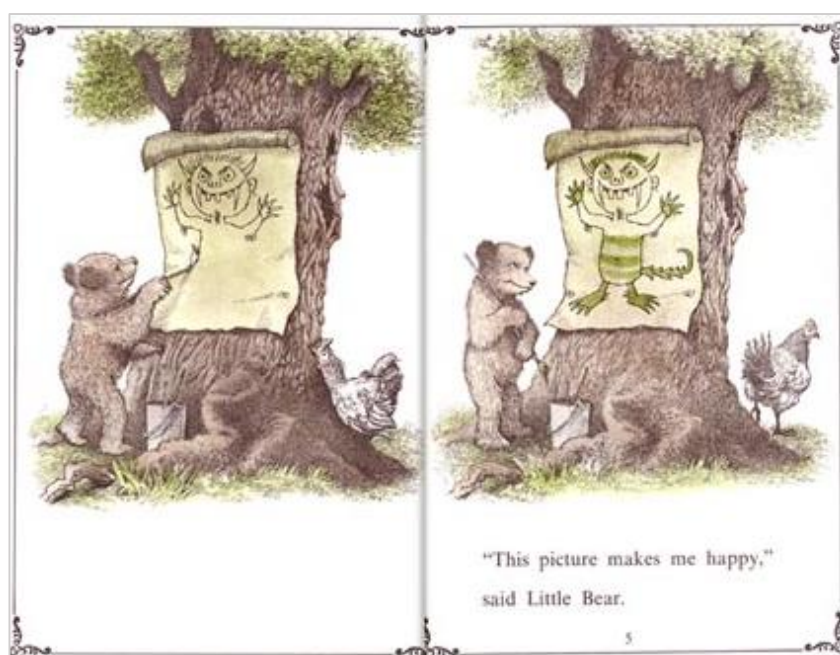
Outro deles tem cabeça de águia, com uma textura (talvez de penas) que não parece combinar com o restante do seu corpo. Apesar de não possuir asas, seguindo uma estrutura humanoide como os demais, este monstro nos faz recordar seres como a Fênix e o Grifo.

Outro monstro, especialmente importante na representação/criação de Sendak, é o que possui uma cabeça que lembra a de um leão, tem o corpo listrado, talvez como um tigre, e as pernas cobertas de escamas, como um monstro marinho ou ainda algo como um dragão. Esse monstro evoca o máximo da hibridização, conjurando um tipo de Quimera, que é composta de cabeça de leão, corpo de bode e pés de dragão (BULFINCH, 2002). Ele é o que mais se assemelha ao quadro que surge na segunda ilustração do livro (FIGURA 43)⁶², onde há um desenho feito por Max preso na parede. A atração por essa forma

⁶² Essa figura pode ser visualizada na página 156 desta dissertação.

de hibridização não aparece apenas neste livro de Sendak. Em um dos livros da série *Little Bear*, *A kiss for Little bear* (Um beijo para pequeno urso, 1968), escrito por Else Homelund Minarik e ilustrado por Maurice Sendak, este monstro aparece representado de forma semelhante (FIGURA 46). Ele também surge através de um desenho do personagem, como ser onipresente na imaginação infantil.

FIGURA 46 – *A KISS FOR LITTLE BEAR* – ELSE HOMELUND MINARIK ILUSTRAÇÕES DE MAURICE SENDAK – 1968



FONTE: internet⁶³ (2016)

Percebe-se que Sendak mostra-se remanescente das próprias imagens e personagens quando estabelece diálogos intratextuais com outras de suas obras e apresenta partes do seu próprio oceano de fantasias. Podemos notar uma dessas reminiscências dentro do livro *Onde vivem os monstros*, na página 7, quando Max persegue um cão com um garfo. Este cão é o mesmo que protagoniza o livro *Higglety Pigglety Pop!* (1967), de Sendak (CECH, 1995).

Nos monstros que habitam o livro que é o enfoque nessa pesquisa, certas características são bem demarcadas para expressar seu aspecto horrendo, entre elas o tamanho dos monstros, seres gigantes como os monstros mais clássicos. Von Franz (1985) destaca no monstro a relação com os elementos aterradorantes da natureza, como o trovão, terremotos, etc. Mas a autora

⁶³ <http://www.exodusbooks.com/Samples/Harper/3135Sample.jpg>

também aponta um lado estúpido e irracional da figura do gigante, que é comumente representado com pouca inteligência. Outra particularidade é a impulsividade: “animal bruto, os poderes não domados da natureza, um dinamismo psicológico de caráter principalmente emocional que é mais forte do que o homem” (VON FRANZ, 1985, p. 266). Sob outra percepção, Bettelheim (1980) define o gigante como o medo infantil encarnado em uma figura adulta, pois, certamente em alguma medida, adultos parecem gigantes diante dos filhos. Desta forma, nas narrativas infantis, principalmente, nos contos de fadas, os gigantes surgem pouco espertos e ameaçadores, como os adultos parecem para as crianças: “embora os adultos pareçam gigantes assustadores, um menininho com astúcia pode vencê-los” (BETTELHEIM, 1980, p. 35). Os gigantes e monstros encarnam esse temor que pode ser vencido pela inteligência, como também menciona Ramos:

Transferidos para os seres monstruosos, os medos do indivíduo ou da coletividade objetivizam-se, tornam-se “reais” e podem ser combatidos e vencidos por força da inteligência e da astúcia, quando não da força. Deste modo, o Homem reivindica também o seu lugar de primazia no mundo, afirmando a superioridade da sua espécie e aquilo que a define como tal, numa posição que, nos dias de hoje, já é alvo de inúmeras críticas. (RAMOS, 2008, p. 2)

Parte significativa da constituição da identidade humana se apoia na inteligência vencendo a natureza e o selvagem. Essa necessidade também está presente na criança diante do adulto. Considerando esses pontos de vista ficam justificadas as proporções dos monstros de Sendak, pois remetem não apenas ao medo infantil essencial, que se refere a dependência e fragilidade diante do adulto, mas também ao conflito recente de Max com sua mãe.

Além das dimensões exageradas, Sendak idealiza suas criaturas com longas garras, dentes evidentes e olhos bem amarelos. No texto verbal esses elementos estão bem fixados: “eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras” (SENDAK, 2009, p. 20-21). São seres gigantescos, de dentes afiados e devoradores de homens, evocando assim o medo mais primordial de nossa espécie que está presente nos mitos mais antigos que conhecemos: o medo de ser devorado, medo contido na raiz da história da humanidade e que persiste, vivo, em nossa mente (JUNG, 2008).

Em outro tópico desta pesquisa já discorremos sobre a questão “devoradora”, mas é pertinente retomá-la com relação aos monstros. Entre os seres mitológicos descritos anteriormente o caráter devorador é marcante. A Esfinge, na postura de monstro que guarda a entrada da cidade, “submete todos os passantes uma pergunta, um enigma, decifra-me ou te devoro” (LEMINSKI, 1998, p. 22). Os monstros sempre exigem algo do herói, do contrário este será engolido. Caso não consiga sair do labirinto o herói será devorado pelo Minotauro, da mesma forma agem a Quimera, o Basilisco e a Hidra (BULFINCH, 2002). Não podemos esquecer o antigo mito de Cronos (ou Saturno), um Titã filho da terra e do céu, nascido do caos. Em uma das versões de seu mito, acredita-se que Cronos devorou a própria prole, escapando deste destino apenas Júpiter (ou Zeus). Na Bíblia Jonas é engolido pela baleia e Abraão quase sacrifica seu filho como um cordeiro a Deus (BÍBLIA). Como já mencionado, quando Bettelheim (1980) fala dos gigantes também reproduz a relação do medo de ser devorado pelos pais nas histórias destes monstros. A ação de prover alimento e evitar a fome está no centro da relação de pais e filhos, assim como a amamentação constitui a primeira relação social a partir do alimento que brota do corpo da mãe (BAITELLO, 2014). A constituição destes devoradores reforça sua relação com os mitos e tradições ritualistas de nossa história. Gonçalo Junior (mencionando Manuel João Gomes, 2008) coloca também na literatura infantil a milenar função mitológica para dialogar com os medos e os processos de amadurecimento.

A concepção dos monstros é sempre a questão central nas entrevistas realizadas com Sendak. Cech (1995) aborda a rotineira explicação dada por Sendak sobre a escolha imagética pelos monstros. De acordo com o que afirma o autor, ele optou por desenhar monstros motivado por uma incapacidade sua de desenhar cavalos. Seu desejo era escrever um livro chamado *Where the Wild Horses are*⁶⁴ (CECH, 1995, p. 136). Para não atestar sua limitação com cavalos, decidiu produzir monstros. Sem referência demarcada no “real”, o autor não poderia ser criticado.

⁶⁴ Este título poderia ser traduzido como *Onde vivem os cavalos selvagens*. Na entrevista de Sendak, de 1966, para [...] ele apresenta o boneco desse livro, em um formato bem pequeno e estreito, sem palavras.

Há também uma outra justificativa dada por Sendak para a criação das “*wild things*”: estas faziam referência a seus parentes judeus que o amedrontavam quando pequeno e surgiam como pessoas estranhas que comiam toda a sua comida e apertavam sua bochecha. Ele os descreve com horríveis dentes e narizes peludos (CECH, 1995). A partir de falas como “*You’re so cute I could eat you up*”⁶⁵, direcionadas ao pequeno Maurice Sendak, o autor idealizou a relação com os monstros em seu livro e o desejo dos monstros de devorar Max: “*Please, don’t go – we’ll eat you up – we love you so!*”⁶⁶ (SENDAK, 2009, p. 32).

Apesar das duas justificativas divergentes, verificamos que as criaturas selvagens, idealizadas como monstros, conversam de forma ampla com a criação fantástica de Max, nessa fuga para seu eu selvagem. É importante ressaltar que são os monstros visitantes assíduos do inconsciente e do fantástico com os quais a narrativa compactua. Sendak expressa nos monstros parte da sua história infantil e os medos de um menino diante de adultos, para ele, disformes. Se a concepção de seus monstros realmente foi acidental incorre em um acidente efetivamente feliz, pois na aventura noturna de Max ele resgata das profundezas do universo onírico seus seres mais poderosos e familiares. Como Cech (1995) argumenta, Sendak abriu as portas do imaginário infantil deixando os monstros saírem, executando assim uma subversão grandiosa, muito superior a qualquer possível representação dos mais belos cavalos.

Enfrentando seus monstros, Max encena um novo mito moderno, uma nova “jornada do herói”⁶⁷ concebida na infância. Cech (1995) propõe no encontro de Max com os monstros, uma experiência ritualística que remete a cerimônias

⁶⁵ Você é tão fofo que eu poderia devorar você (tradução nossa).

⁶⁶ Oh por favor não vá embora [...] nós vamos comer você [...] gostamos tanto de você. (SENDAK, trad. JAHN, 2009)

⁶⁷ A ideia de jornada do herói surge a partir dos estudos de Joseph Campbell, no qual dialoga com as recorrentes narrativas heroicas presentes na maioria das ficções. Para Campbell “a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) [...]” (CAMPBELL, 2007, p. 27). Ele também diz que o herói “é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas.” (CAMPBELL, 2007, p. 28). Assim como outros heróis, Max abandona seu local de origem para vivenciar aventuras e enfrentar monstros. Ele também retorna transformado. Essa transformação se dá no espelhamento que realiza com a figura da mãe, quando se põe em seu lugar, e culmina na saudade e no desejo de retornar ao lar.

de passagem executadas por jovens indivíduos de algumas tribos⁶⁸. Emprestando apontamentos de Theodore Thass-Thienemann, Cech apresenta os monstros como fantasias/vestimentas empregadas por adultos, os quais se convertem em monstros por meio de máscaras e peles. Essa forma de encenação e ritual pode encontrar reminiscências no hábito, ainda contemporâneo, de assustar as crianças. Esta ação acaba naturalizada como forma de prepará-las para os perigos do amadurecimento (CECH, 1995, p. 137). Do mesmo modo, o medo que é incutido nas crianças ainda funciona como transição/passagem para o mundo externo, para o mundo civilizado.

Cech afirma que Sendak via as brincadeiras de toda criança como ritualística, como a dança que Max realiza com os monstros, que rememora eventos cerimoniais e místicos.

Sendak observa que "eles tinham o olhar brilhante de criaturas primitivas totalmente imersas numa dança ritual" até "o jogo terminar em um colapso de esgotamento" como se "uma misteriosa batalha interna tivesse ocorrido, e suas mentes e corpos repousavam, por um momento".⁶⁹ (SENDAK apud CECH, 1995, p. 139, tradução nossa)

Nas páginas 26 e 27 do livro de Sendak podemos observar a dança executada por Max, nomeada por ele como “bagunça geral” (SENDAK, 2009, p. 25), no entanto aqui vale ressaltar a expressão no texto original que se refere a esse “clímax” como *wild rumpus*. Apesar de já termos problematizado anteriormente a questão da tradução, destacamos os termos “balbúrdia, rebuliço, barulho, distúrbio” (MICHAELIS, online) como traduções para a expressão *rumpus* na versão original. Em outro dicionário da língua inglesa, *rumpus* é associado com os termos *furore* e *shindy* (OXFORD, online), que traduzidos possuem relações com furor, bagunça e tumulto. Esses termos e significados, também dentro da concepção de Cech (1995), fazem referência a distúrbios sonoros. Neste caso, um barulho estridente e selvagem. Desta forma,

⁶⁸ Na tribo Xavante (MT) há um ritual com uma série de etapas necessárias para os meninos atingirem a fase adulta. Entre estas, ocorre a chamada 'luta de raízes'. Para esse combate, eles se preparam desde antes do raiar do sol, ingerindo uma bebida preparada por seus pais com ervas especiais para lhes dar força e coragem. (ROSSI, 2014)

⁶⁹ Sendak notes that “they had the glittery look of primitive creatures going through a ritual dance” until “the game ended in a collapse of exhaustion” as though “a mysterious inner battle had been played out, and their minds and bodies were the rest, for the moment”. (SENDAK apud CECH, 1995, p. 139)

Max e os monstros executam uma dança barulhenta, direcionada, quase como uma adoração, para a lua cheia que se mostra no céu⁷⁰. Notamos, então, junto com a própria fala de Sendak sobre as brincadeiras infantis, todo um cenário de caráter ritualístico. Na dramatização realizada por Max, fantasiado de lobo, figura-se um tipo de ritual. Nele revela-se o desejo humano mais primitivo de contato com sua “alma animal”. Alma que pode surgir como monstros travestidos, em certa medida, nos mais clássicos exemplos mitológicos que povoam nosso imaginário.

Mesmo envolta nessas reminiscências, não podemos afirmar que a obra de Sendak seja uma reformulação de antigas narrativas humanas. Sendak, acima de tudo, propõe uma literatura infantil inovadora, recriando um novo épico para a infância, que conversa com seus sonhos e possibilidades da fantasia. Como afirma Cech: “*Onde vivem os monstros* é um produto deste tempo, e não uma simples lembrança reverberando de outras mitologias e outros tempos”⁷¹ (CECH, 1995, p. 141, tradução nossa).

O que Sendak realiza com seus monstros, como nunca antes se fez, é uma narrativa noturna, próxima do pesadelo. Enquanto todas as narrativas infantis se passavam à luz do dia, os livros de Sendak “acordam” durante a noite, despertando, no seu encaixe, monstros que sempre habitaram a escuridão. O que chocou a crítica e subverteu os padrões é que “essas criaturas dos sonhos são projeções das características mais ameaçadoras no nosso íntimo: desejos perigosos disfarçados de feras” (LANDSBURG, 1977, p. 200), externadas também em Max na sua rebeldia, fúria e agressividade. São criaturas (coisas) com as quais não se acreditava, talvez ainda não se acredita, que a criança devesse lidar. A proximidade com o pesadelo não surge apenas no livro *Onde vivem os monstros*, mas se faz presente também *Na cozinha noturna* (2014) e no livro *Outside over there* (Lá fora, logo ali, 1981). As três obras concebem um lugar mágico e fantástico que nasce dos conflitos dos personagens diante da

⁷⁰ Esta dança lembra as diversas danças ritualísticas que constituem a cultura de diversos povos indígenas. Um exemplo pode ser visto na dança do sol, rito realizado pela tribo Dakota, onde ocorrem quatro dias de festividade entre o fim de julho e início de agosto na América do Norte. Com tambores, dança e cantos ao redor de uma árvore sagrada, os índios rememoram a tradição de saudar o sol em seu auge e pedir sucesso para suas caçadas (LINCOLN, 1994). Em tribos da América do Sul também é impossível encontrar rituais que levam o mesmo nome.

⁷¹ *Where the Wild Things Are* is a product of this times, and not a simply a reverberant reminder of other mythologies and other times. (CECH, 1995, p. 141)

“realidade” que lhes foi imposta. A cozinha noturna é a mais leve das obras, “atualizando” um sonho noturno de um pequeno menino, que cai em uma cozinha gigante onde fará parte da massa do pão (SENDAK, 2014).

No caso de Max, vemos uma projeção do imaginário decorrente de emoções “turbulentas e rancorosas [...] que estão claramente expressas nos monstros de quem ele se torna rei” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 135). Os monstros são, principalmente, as emoções do personagem, materializadas virtualmente dentro do espaço da imaginação:

Max ainda é muito jovem para reconhecer que os monstros são projeções de si mesmo e, assim, tomar as decisões morais e admissões conscientes que são necessárias para a sombra ser “admitida” e absorvida para dentro de uma consciência de si mesmo. Estas são incumbências do adolescente e, com crescente urgência, do adulto. Mas Max teve um primeiro encontro dramático com essas forças que “não são simplesmente más”, mas “inferiores, primitivos, estranhos, animais, infantis; poderosas, vitais, espontâneas. [...] mas, sem [esses elementos ou essa sombra], a pessoa não é nada. O que é um corpo que não tem sombra? Nada, uma ausência de forma, bidimensional, um personagem de quadrinhos. A pessoa que nega a própria relação profunda com o mal nega a sua própria realidade”⁷²(Ursula K. Le Guin apud CECH, 1995, p. 122, tradução nossa)

Os monstros surgem como uma força necessária, profunda, que não deve ser negada. Essa forma ou potência monstruosa e selvagem em Max nos remete, novamente, ao devir-animal ou mesmo ao devir-monstro. Da mesma forma que os monstros, esses devires são pura intensidade, como as forças “inferiores, primitivas, estranhas, animais e infantis” destacadas por Cech (1995). Segundo Deleuze e Guattari (1997), o devir-animal depende da construção de um “corpo sem órgãos” com o animal, uma multiplicidade de transferência e vizinhança entre o ser e o animal.

Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não têm sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos toma de repente e nos faz devir, uma vizinhança, uma indiscernibilidade; que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação,

⁷² Max is still too young to recognize that monsters are projections of himself and thus to make the moral decisions and conscious admissions that are necessary for the shadow to be “admitted” and absorbed into the conscious sense of self. These are the tasks of the adolescent and, with increasing urgency, the adult. But Max has had a first, dramatic encounter with these forces that are “not simply evil” but “inferior, primitive, awkward, animallike, childlike; powerful, vital, spontaneous. [...] but, without it, the person is nothing. What is a body that casts no shadow? Nothing, a formlessness, two-dimensional, a comic-strip character. The person who denies his own profound relationship with evil denies his own. (Ênfase do trecho do libreto da ópera *Higglety Pigglety pop*, de Sendak de 1985 apud CECH p. 122)

qualquer utilização, qualquer imitação: "a Besta". (DELEUZE; GUATTERI, 1997, p. 63)

A ficção que Max constrói dialoga com o conceito de devir-animal/devir-monstro, principalmente na "indiscernibilidade" que propõe entre ficção e realidade, ou ainda, entre brincadeira e dança ritualística. Há algo comum entre Max e os monstros, muito além da semelhança, algo interno e selvagem, algo potencializado nas figuras destes seres disformes.

Bettelheim (1980) defende a liberdade de acesso aos monstros, afirmando que os adultos não devem impedir que eles venham à tona através da ficção.

quando o material inconsciente tem, em certo grau, permissão de vir à tona e ser trabalhado na imaginação, seus danos potenciais ficam reduzidos. Algumas de suas formas podem então se colocar a serviço de propósitos positivos. Todavia, a crença prevalecente nos pais é que a criança deve ser distraída do que mais a perturba: suas ansiedades amorfas e inomináveis, suas fantasias caóticas, raivosas e mesmo violentas. Muitos pais acreditam que só a realidade consciente ou imagens agradáveis e otimistas deveriam ser apresentadas à criança - que ela só deveria se expor ao lado agradável das coisas. Mas esta visão unilateral nutre a mente apenas de modo unilateral, e a vida real não é só agradável. (BETTELHEIM, 1980, p. 16-17)

Os monstros sempre estiveram ao nosso lado, nos sonhos e receios. Projetá-los na ficção é uma maneira de derrotá-los, ponto de vista também já defendido por Gerard Jones (2004). Na análise que realizamos é importante considerarmos também de onde miramos a obra de Sendak. O livro *Onde vivem os monstros* já ultrapassou os cinquenta anos de existência. Vivenciamos parte das contribuições de sua obra na relação que temos atualmente com os monstros.

As coisas selvagens por sua conta geraram toda uma geração de peludos, dentuços, criaturas essencialmente amigáveis, vindos das sombras do inconsciente que, na forma peluda dos Muppets, por exemplo, têm por muito tempo ensinado coisas como o alfabeto e formas de lidar com o escuro para as crianças.⁷³ (CECH, 1995, p. 1-2, tradução nossa)

Cech destaca a contribuição específica de Sendak, que possibilitou a passagem destes seres para o mundo "real" de forma amigável. Muito desta relação se modificou com os anos, mesmo que alguns monstros ainda causem

⁷³ The Wild Things themselves have spawned several generations of furry, toothy, but essentially friendly creatures from the shadows of the unconscious who, in the shaggy shapes of the Muppets, for example, have long been doing such things as teaching children the alphabet or how to deal with the dark. (CECH, 1995, p. 1-2)

calafrios. Como já referido antes, os monstros surgem como advertência e como caracterização do mal que deve ser temido. Com o passar do tempo, alguns desses monstros foram desconstruídos e amansados:

Os monstros, reais ou fictícios, exercem grande fascínio, individual e coletivamente, pelo temor que despertam e pelo seu caráter excepcional. Na medida em que as histórias e as imagens cristalizam fantasias, o medo acaba ganhando sentido, até ficar domesticado. Esta é a função dos mitos, das lendas e da indústria cultural, transmitindo estereótipos. (CESAROTTO apud GONÇALO JUNIOR, 2008, p. 24)

Como demonstra o pensamento de Oscar Cesarotto, expresso por Gonçalo Junior (2008), os monstros já não atemorizam como antigamente. Verificamos, no contexto atual, os monstros em uma relação de grande proximidade com a criança, por um viés amistoso. O monstro contemporâneo se desprende do temor que ainda despertava na década de sessenta, e que rendeu à obra de Sendak diversas críticas, assim como elogios. Segundo Gonçalo Junior (2008), as primeiras mudanças, referentes aos monstros, despontam depois da década de 50, quando surgem seriados que subvertem estes estereótipos, entre eles *The Monsters* (1964) e *Família Adams* (1964). A partir desse contexto, algo patente em *Frankenstein*, de Mary Shelley, ganha espaço: o caráter incompreendido do monstro.

Na literatura infantil o monstro abarca um grande território, não apenas como entidade, mas também presente no título de um grande número de publicações, tanto dentro como fora da literatura infantil. Persiste, aparentemente, uma atração nacional pelo termo, como exemplifica Gonçalo Junior: “Não deixa de ser curioso: a primeira vez que a palavra ‘monstro’ apareceu no título de um livro no século XIX, foi numa tradução brasileira. A obra foi *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson) traduzido como *O médico e o monstro*” (GONÇALO JUNIOR, 2008, p. 64). Ao buscar por títulos no acervo de uma livraria, nos depararemos com os mais diversos empregando o termo: *O monstro que adorava Ler* (Lili Chartrand), *Quem tem medo de monstro?* (Ruth Rocha); *Quando mamãe virou monstro* (Joanna Harrison), entre tantos outros⁷⁴ (LIVRARIA TRAVESSA, 2016). Essa

⁷⁴ Outros títulos: *Monstro Rosa* (Olga de Dios); *Como apavorar os monstros?* (Catherine Leblanc; Roland Garrigue); *Nove monstros perigosos poderosos e fabulosos do Brasil* (Flavio de Souza); *Minha professora é um monstro! (não sou, não)* (Peter Brown); *O menino e o monstro* (Henrique Sitchin); *Elmer e o monstro* (David Mckee); *O pequeno manual de monstros caseiros* (Stanislav Marijanovic); *Monstros urbanos* (Renata Bueno); *Monstros* (Gustavo Duarte); *O monstro*

abundância não é exclusiva da literatura infantil. Nesse sentido, basta recordar a febre de zumbis, vampiros, lobisomens e variados outros monstros populares no cinema, televisão e quadrinhos:

Nunca fomos tão frequentados por estas categorias: vivemos hoje uma prodigiosa proliferação de monstros que nos surgem em todos os lugares: do cinema, das histórias em quadrinhos, das exposições de artes plásticas, dos brinquedos e *videogames*, etc [...] Vivemos uma espécie de banalização da monstruosidade. (TUCHERMAN apud RAMOS, 2008, p. 4)

Para Ieda Tucherman, o monstro foi banalizado. Talvez, como Gonçalo Junior (2008) diz, ele agora seja na verdade cultuado, como aqueles primeiros deuses egípcios e criaturas gregas. Pode ser que esteja sendo visto como a parte animal do humano, também indispensável a ele. Apesar do monstro abandonar seu aspecto maligno, não significa que formas de mal não permaneçam em nossa cultura, como afirma Gonçalo Junior (2008). Possivelmente, foram as formas de representação que se modificaram, subvertendo a dicotomia que definia o mal em relação ao disforme e consequentemente o belo em relação ao bem.

Sendak propõe uma relação afetiva com os monstros, mas principalmente como forma de autoconhecimento, como um rito de passagem do qual todos devemos tomar parte em algum momento. Os monstros se constituem também como imagens que povoam um possível “inconsciente coletivo”, principalmente, quanto ao diálogo que estas realizam com nossa história e a necessidade humana de “fingimento”. A imagem se constitui ficção, como uma encenação que nos faz confrontar nós mesmos, por meio da imaginação (ISER, 1995). Sob esse mesmo aspecto constituem-se os monstros, como simulacros do humano, como formas fabulares perpétuas. Como comenta Leminski:

Durante muitos anos, Heródoto buscou, entre miríades de povos, uma fábula que, como ímã, fosse o centro e a raiz de todas. Mas as fábulas não têm centro, elas se expandem em todas as direções, entrópicas, auto-proliferam-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas. (LEMINSKI, 1998, p. 24)

Da mesma forma que fábulas “flutuam” por toda parte, Sendak propõe uma rica intertextualidade em sua obra, dialogando com a estrutura da fábula e

criando um novo mito moderno para a infância. Sua narrativa dá luz aos mais diversos monstros, presentes na infância de Sendak: na mãe, que o chamava de “*Yiddish equivalent of ‘Wild Thing’*” (CECH, 1995, p. 118), e nos parentes que o perturbavam. São os mesmos monstros que o assombram em suas obras. Os mesmos que povoam esse lugar selvagem, afastado do “real”. Vestido de monstro da mesma forma que se veste de lobo, Max e mesmo o leitor, podem fugir para dentro de um “eu” mais animal, primitivo e livre. Uma fuga segura, projetada nas paredes brancas do quarto de criança, de onde podem retornar de danças selvagens cheios de fome.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maurice Sendak construiu todo um universo fantástico dentro de um espaço tão amplo que podemos navegar por ele “por quase um ano” (SENDAK, 2009, p. 18), sem esgotar as possibilidades de leitura. Toda sua produção artística demonstra o cuidado e carinho pela infância mas, acima de tudo, a compreensão da criança não como simples ou limitada, mas sim rica e profundamente afetiva. É a partir desse espaço literário infantil que o autor vai além, principalmente, quanto às temáticas que oferece. Sua obra não se torna menor por caber tão bem em pequenas mãos. Com Sendak, confirmamos a competência de uma literatura infantil que interage com múltiplas áreas, formatos e possibilidades de textos, da mesma forma que demonstra potencial para abarcar em seus conteúdos questões culturais, educacionais e históricas.

É na literatura infantil que vislumbramos alguns dos mais ricos experimentos artísticos para a edição de livros, como destacamos quanto ao período vitoriano e quanto às evoluções técnicas que nos alcançam na contemporaneidade. Podemos aplicar texturas que imitam animais, dobras que elevam um castelo quando um livro se abre e realizar cortes que fazem o livro parecer um pato ou um elefante. Da mesma forma, temos uma infinita possibilidade de cores e tecnologia para criarmos o livro dos sonhos que se aproxima cada vez mais do universo mágico da infância. No entanto, o que se torna essencial afirmar é que um livro é construído pela união de todas as suas particularidades e cada uma delas necessita de um propósito efetivo, e não apenas ornamental.

É dessa função decorativa que a ilustração se libertou por meio do livro ilustrado, sendo este o grande expoente das experimentações gráficas e de diálogo entre a palavra e a imagem. Encontramos livros contemporâneos que subvertem completamente a forma como nos relacionamos com a linguagem verbal e a visual. Os teóricos dedicados atualmente na abordagem do livro ilustrado não deixam de referenciar a mais importante obra de Maurice Sendak: *Onde vivem os monstros*. Esse autor/ilustrador permanece uma importante referência nesses estudos, pela forma que emprega os diferentes recursos e expande os pressupostos básicos da relação de palavra e imagem dentro de um livro infantil.

No seu livro ocorre também um questionamento sobre o papel da linguagem dentro da própria literatura infantil. Nele, palavras e imagens surgem transvestidas como o conflito entre o lado civilizado e letrado e o nosso eu selvagem, animal e imagético, respectivamente. Nessa atuação, proposta por Sendak, as palavras representam o lado seguro e dominador da mãe de Max, enquanto as imagens encarnam o imaginário e o ato de brincar na criança. Na dança, que as duas linguagens realizam, desponta um olhar infantil sobre as imagens e palavras, uma preferência do autor/ilustrador pelas imagens que atuam como figuras do inconsciente e da imaginação.

Apesar do papel que as imagens e palavras assumem no livro, podemos verificar uma linha nada rígida entre real e imaginário. Não há, evidentemente, na obra um espaço “mais real”, palavras e imagens expressam a fantasia e o imaginário, ambas provocam o mergulho na ficção interna de Max. Quando, por exemplo, afirma-se pelas palavras que o personagem “retornou para a noite do seu próprio quarto” (SENDAK, 2009, p. 38), a ilustração contradiz essa afirmação, trazendo a lua cheia no céu. Desta forma, é possível sentir-se ainda dentro deste lugar onde vivem os monstros, onde as fronteiras são borradas. A própria aventura, ao surgir a partir do quarto, não permite discernir esses limites, nem mesmo a fantasia surge como certeza, tudo fica em suspenso. A viagem de Max ocorreu em que lugar, por quanto tempo, fora ou dentro dele? Nesse procedimento, Sendak nos aproxima do imaginário, deixando-o mais constante e impregnado no “real”. São essas questões que nos levam de volta à brincadeira, à essa ficção tão híbrida. Dessa forma, permanecemos sem vislumbrar as fronteiras entre o cotidiano e a fantasia, assim como são nebulosas as fronteiras entre Max e os monstros.

O mundo das imagens, dentro do livro de Sendak, é esse mundo de liberdade da criança, criado por ela, onde é possível o impossível. Ali monstros existem, os dias mudam para meses, que mudam para anos e torna-se possível ser tão selvagem quanto se quiser. No entanto, as palavras se mantêm como presença de segurança e afetividade no livro como acontece no final agradável e acolhedor da última página, surgindo apenas as palavras como forma de expressão (SENDAK, 2009, p. 40).

Tão importante quanto o movimento em direção ao imaginário e selvagem, presente na expansão das imagens, é o questionamento

metalinguístico proposto pelo autor. Aliás, são questões que se conectam e complementam. Sendak edifica o espaço ficcional por meio do livro, este corporificando a função de “objeto transicional” que alegoriza a imaginação e a brincadeira. Ao mesmo tempo, um outro espaço, denominado por ele como “onde vivem os monstros”, é criado por Max, como sua ficção privada, sua própria construção “literária”. Nesse procedimento o autor faz o livro olhar para o livro, da mesma forma que Max executa na sua jornada para o imaginário, um olhar para dentro de si. Dentro desse processo, o livro reflete a própria narrativa, o retorno ao selvagem, o herói e seus monstros e a jornada do “eu”, que falam muito, ou quase tudo que relacionamos à literatura. Ou seja, Sendak aborda o que é inerente à infância e ao ato criativo.

Em *Onde vivem os monstros*, o autor desenhou uma nova possibilidade de sonho e imaginação que, como a floresta no quarto, também brota da noite e tem a lua como símbolo. Max executa sua dança selvagem e mitológica como ritual de passagem e processo de amadurecimento. No conflito com a mãe ele reencena a relação materna e seus problemas. Na sua voracidade, animalidade e raiva, Max propõe uma infância honesta, imperfeita e mais colorida. Sua aventura dialoga com os contos de fadas, mitos e fantasmas que se alimentam do medo do ser humano de crescer, ser devorado ou abandonado.

Nessa encenação do espírito humano atuam palavras e imagens que compartilham sua essência de constante apelo ao outro, sua necessidade de contar uma história e deixar o registro de uma presença na ausência. O apelo ao outro está em toda forma de linguagem, assim como é representado por Max. O livro de Sendak é um objeto cheio de potência no qual vemos um constante olhar para dentro de si, olhando para dentro da linguagem, para dentro da infância e para dentro da construção ficcional. Mas, principalmente, sua obra olha, sem piscar, para os olhos amarelos de nossos monstros.

São os monstros que concentram grande parte do sentido do livro. Nos monstros estão os conflitos de Max. Eles se constituem como imagens profundas da infância e personificam-nas. Eles são a linguagem imagética de Sendak, gritando a fala da selva, dos animais e do avesso do homem civilizado. Eles são o devir-animal na fantasia de lobo de Max. Os monstros indicam para onde ir, perguntam onde se pode estar. Depois de uma soneca, prontos para brincar, eles apontam o local perfeito para a fuga: *Onde vivem os monstros*.

Fantasiado como um colorido e amistoso monstro, Sendak trouxe uma abordagem ousada da infância para a literatura contemporânea e expôs o que é inerente à criança e ao ato criativo. Sua obra afirma-se como literatura sem deixar, nem por um minuto, de ser literatura infantil. É um livro e uma experiência ficcional ritualística. Sua obra ecoa pelos anos e permanece nos oferecendo variadas ilustrações da nossa criança feroz e imaginativa que ainda uiva lá bem fundo em todos nós.

REFERÊNCIAS

As mil e uma noites. Apresentação Alba Tahan; Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Ninfas.** Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Estado de Exceção.** Trad. Iraci D. Poleti - 2. ed. - São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Infância e história:** destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Ideia da Prosa.** Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AMARANTO, Dirce Waltrick do. **Pequena biblioteca para crianças:** um guia de leitura para pais e professores. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ANDERSEN, Hans. C. **Contos de Andersen.** Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1978.

ARBEX, Márcia. **As metáforas picturais de René Magritte.** In. Revista Letras nº 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias - Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM - páginas 147 - 161. 10-10-2007. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/viewFile/11945/7359>

ARIÈS Philippe. **História social da criança e da família.** Trad. Dora Flaksman, 2 ed. Rio de Janeiro LTC 2006.

_____. **História social da criança e da família.** Trad. Dora Flaksman, 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Papirus Editora. 7ª edição 2002.

BAITELLO Junior, Norval. **A era da iconografia:** Reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Cabeça de home, ventre de animal:** sátiros, centauros e homens. In. Da fabricação de monstros. Org. Julio Jeha e Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIM, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921).** 2ª edição. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. **Antologia da literatura fantástica**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BORGES NETO, José. **A questão da origem das línguas**: Rousseau e Herder. Caderno de estudos linguísticos, Campinas, (24): 91-103, Jan/Jun. 1993.

BOTO, Carlota. **O desencantamento da criança: entre a Renascença e o Século das Luzes**. In Os intelectuais na história da infância. org. FREITAS, Marcos Cezar de. São Paulo: Cortez, 2002.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: História de Deuses e Heróis. 9ª ed. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha. **Rômulo e Remo: Escritos e Ritos**. Revista UFG; p. 87-116, V. 6; nº 2, 2001. Acesso em ago. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/10533/7003>

BUSCH, Wilhelm. **Busch Bilderbogen**. 1890. FONTE FIGURA. Acesso em Jan. 2017. Disponível em <http://picclick.de/M%C3%BCnchener-Bilderbogen-No432-Der-Lohn-des-Flei%C3%9Fes-Wilhelm-201683155604.html>

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARRIJO, Gilson Goulart. **Palavras sobre imagens**. Doutorado em Multimeios da Unicamp. Artigo publicado - Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia - GO: UFG, FAV, 2013.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil**: visão histórica e épica. 5 ed. São Paulo, 1987.

CASASÚS, José M.^a. **Teoria da imagem**. Trad. Nestor de Souza. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

CASTAGNOLI, Anna. **Maurice Sendak e William Blake**: Uma descoberta sobre as fontes de “Onde vivem os monstros”. Edição *online* Revista Emília. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=422>

CECH, John. **Angels and Wild things**: The Archetypal poetics of Maurice Sendak. The Pennsylvania State University Press, 1995.

CHARTIER, Roger. **Escutar os mortos com os olhos**. Trad. Jean Briant. Original em francês “Écouter les morts avec les yeux”. Revista USP, V. 24, n. 69. 2010. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10510/12252>

COETZEE, J. M.; SIQUEIRA, José Rubens. **Elizabeth Costello: oito palestras**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

COLLODI, Carlo. **As aventuras de Pinóquio**: História de um boneco. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CRUMB, Robert. **Gênesis**. Trad. Rogério Campos. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.

DANTAS, Heloyse. **A afetividade e a construção do sujeito na psicogenética de Wallon**. In. Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão. São Paulo: Summus, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DIAS, Elsa Oliveira. **Winnicott**: agressividade e teoria do amadurecimento. ISSN 1517-2430. Nat. hum. v.2 n.1 São Paulo jun. 2000. Psicanalista, Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP. Acesso em mar. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000100001#2b

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOUZOU, Oliver. **O dariz**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

EDINOFF, Dr. Maxwell Leigh; RUCHIS, Hyman. **Atomics for the Millions**. Ilustrações Maurice Sendak. Imagem capa. Acesso em Jan. 2016. Disponível em: <http://collectingchildrensbooks.blogspot.com.br/2009/03/arts-and-sciences.html>

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ENTLER, Ronaldo. **Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios**. In. Como pensam as imagens. SAMAIN, Etienne (Org.). Campinas, Sp: Editora Unicamp, 2012.

ERLBRUCH, Wolf. **Leonardo**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2004.

ESOPO. **Esopo: Fábulas completas**. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **A escrita: Há futuro para a escrita?** Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOX, Margalit. **Maurice Sendak, Author of Splendid Nightmares, Dies at 83**. New York Times, Mai. 2012. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/05/09/books/maurice-sendak-childrens-author-dies-at-83.html>

FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Trad. Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1998.

_____. **A realidade Figurativa**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais & Símbolos: Desenho, projeto e significado**. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

GONÇALO, Junior. **Enciclopédia dos monstros**. Rio de Janeiro, Ediouro 2008.

GRANVILLE, Jean; LA FONTAINE. **Fables**. 1855. FONTE FIGURA. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/03/5f/9a/035f9a353cd2d7f9aa8ff518072628d2.jpg>

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812 -1815**. Trad. Christine Rohrig. Apresentação Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GROSS, Terry. **Entrevista com Maurice Sendak**. Fresh Air – WHYY. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <http://nprfreshair.tumblr.com/post/22652290421/hwentworth-internets-over-people-maurice>

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

HELLER, Steven; CHWAST, Seymour. **Graphic Style**: From Victorian to post-modern. New York, Thames and Hudson Ltd, 1988.

HOFFMANN, Heinrich. **João Felpudo ou histórias divertidas com desenhos cômicos**. Trad. Claudia CALvalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HOFFMANN, Rafael. **Dias de paz, amor, música e design**: o movimento psicodélico como resposta da contracultura ao establishment e o design modernista. Texto apresentado no I congresso internacional de estudos do rock – UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina, 2013. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: http://www.rafaelhoffmann.com/textos/dias_de_paz_amor_musica_e_design.pdf

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. (Trad.) André Cechinel. Florianópolis: Ed. de UFSC, 2011.

IMDB. Beetlejuice. Acesso em Set. 2016. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0094721/>

IMDB. <http://www.imdb.com/>

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma Antropologia Literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996

JEFFERS, Oliver. **The heart and the bottle**. New York: Philomel books, 2010.

_____. **The incredible book eating boy**. New York: Philomel books, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus Editora, 2003.

JONES, Gerard. **Brincando de matar monstros**: Por que as crianças precisam de fantasia, videogame e violência de faz-de-conta. Trad. Ana Ban. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

JONZE, Spike. **Diga-lhes Tudo que Quiser: um retrato de Maurice Sendak**. Documentário, Outside Productions, 2009. Acesso em: Jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YnQc7prdT1E>

JORGE, Eduardo. **Lobisomem, sem ameaças**. In. Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 2ª Ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLEIN, Melanie. **Obras completas de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Inveja e Gratidão**: Um estudo das fontes do inconsciente. TRad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. **Amor, ódio e reparação**: as emoções básicas do homem do ponto-de-vista psicanalítico. [Rio de Janeiro, RJ]: Imago, 1970.

LA FONTAINE. **Fábulas selecionadas**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LA TAILLE, Yves de. **Desenvolvimento do Juízo Moral e efetividade na teoria de Jean Piaget**. In. Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão. São Paulo: Summus, 1992.

LANDBURG, Alan. **Mitos e monstros**. Publicações Lisboa: Europa-América, 1977

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose**: Uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LESTEL, Dominique. **A animalidade, o humano e as comunidades híbridas**. In. Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento Selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVY, Pirre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

LINCOLN, Bruce. **A Lakota Sun Dance and the Problematics of Sociocosmic Reunion**. Vol. 34, No. 1 (Aug., 1994), pp. 1-14. The University of Chicago Press Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1062976>>

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac naify, 2011.

LINS, Guto. **Livro infantil?** Rosari. 2004.

LITTLE NEMO. **Comics trip library**. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <<http://www.comicstriplibrary.org>>

LIVRARIA TRAVESSA. Catálogo de Literatura infantil e juvenil. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <<http://www.travessa.com.br/>>

LOURENÇO, Alexandre. **Você é um babaca, Bernardo**. São Paulo: Editora Mino, 2016.

LOUVEL, Liliane. **A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto**. In. Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Org. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006

MACIEL, Maria Esther. **Poéticas do animal**. In. Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MAGRITTE, René. **A traição das imagens**. Pintura a óleo presente no Museu Nacional de artes de Los Angeles - Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Página do museu: <http://collections.lacma.org/node/239578>, Acesso em out. 2016

MAZZUCHELLI, David. **Asterios Polyp**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Merleau-Ponty na Sorbonne**: Resumo de cursos de filosofia e linguagem. Trad. Constança M. Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1990.

_____. **A prosa do mundo**. Trad. paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MICHAELIS. Dicionário online. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>

MINARIK, Else Homelund. **A kiss for Little bear**. Ilustrações de Maurice Sendak. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1SzD-_IMQs>

MORAIS, Odilon. Entrevista: **Quanta conversa**. Publicado a 06/11/2014. Acesso: set. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_8z1jQN0hzo>

_____. **O projeto gráfico do livro infantil e juvenil**. In. O que qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. Org. Ieda de Oliveira. São Paulo; DCL, 2008.

MORICONI, Renato; FREITAS, Tino. **Uniforme**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

NEWELL, Peter. **O livro do foguete**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

NUNES, Benedito. **O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura**. In. Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. **Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil**. In. O que qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. Org. Ieda de Oliveira. São Paulo; DCL, 2008.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. **O problema da Afetividade em Vigotsky**. In. Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão. São Paulo: Summus, 1992.

OXFORD. Dicionário online. Acesso em Out. 2016. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com>>

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. "Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v15n1/a19v15n1.pdf>>

PEREIRA, Mara Elisa Mato. **Literatura infanto-juvenil**. [Organizada pela] Universidade Luterana do Brasil. Ulbra. Curitiba: Editora Ibex, 2009.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa: História ilustrada da literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

QUEIROZ, Antônio Carlos. **Politicamente Correto & Direitos Humanos**. Brasília, 2004. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/dados/cartilhas/a_pdf_dht/cartilha_politicamente_correto.pdf>

RAMOS, Ana Margarida. **Os Monstros e a Literatura para a Infância e Juventude**. Editora Casa da Leitura, 2008. Disponível em: <http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/portal.pl?pag=abz_biblio_ficha&id=1424>

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Marcelo. **A relação entre o texto e a imagem**. O que qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. Org. Ieda de Oliveira. São Paulo; DCL, 2008.

RODRIGUES, Maria Lúcia Costa. **A narrativa Visual na Literatura Infantil Brasileira: Histórico e Leituras analíticas**. Joinville: Editora Univille, 2012.

ROSSI, Marina. **Os rituais dos guerreiros Xavantes**. El País (jornal), 30 Nov. 2014. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/28/politica/1417197438_573823.html>

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução Fulvia M. L. Monteiro. Apresentação de Bento Prado Jr. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

SALIBURY, Martin; STYLES, Morag. **Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual**. São Paulo, SP: Rosari, 2013.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, Sp: Editora Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Palavra, imagem & enigmas**. Revista USP. n. 16. p36-51. 1993.

SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Where the Wild Things Are**. New York: Harper Collind Publishers, 2013.

_____. **Na cozinha noturna**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Outside over there**. Acesso em out. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0pi2FEsuV28>>

_____; KRAUSS, Ruth. **A Hole is to Dig**. 1952. FONTE FIGURA. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <<http://wereaditlikethis.blogspot.com.br/2014/11/sendaks-windows.html>>

_____; GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **The Juniper Tree and Other Tales from Grimm**. 1973. FONTE FIGURA. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <<http://www.vintagechildrensbooksmykidloves.com/2009/08/juniper-tree-and-other-tales-from-grimm.html>>

_____. **The Sign on Rosie's Door**. 1960. FONTE FIGURA. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/5160G00C8SL.jpg>>

_____; UDRY, Janice. **Let's Be Enemies**. 1961. FONTE FIGURA. Acesso em _____ jan. _____ 2017. Disponível em: <<http://bust.com/images/myblog/34766/52ea8d38cdd9c.jpg>>

_____; MAURICE SENDAK: **The Memorial Exhibition**. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <<http://sendakexhibition.com/50-years/>>

SHULEVITZ, Uri. **Writing with Pictures**: How to write and illustrate children's books. Pbk. Ed. 1985.

SILVA, Cleber Fabiano da. **Em busca do leitor literário**: Um passeio com Chapeuzinho Vermelho. São Paulo: Editora Esfera, 2013.

SNICKET, Lemony. **O escuro**. Ilustrações Jon Klassen. Trad. Érico Assis. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2015.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. **O desenvolvimento psicológico na infância**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. Trad. Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

WALLON, Henri. **As origens do caráter na criança**. Trad. Pedro da Silva Dantas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

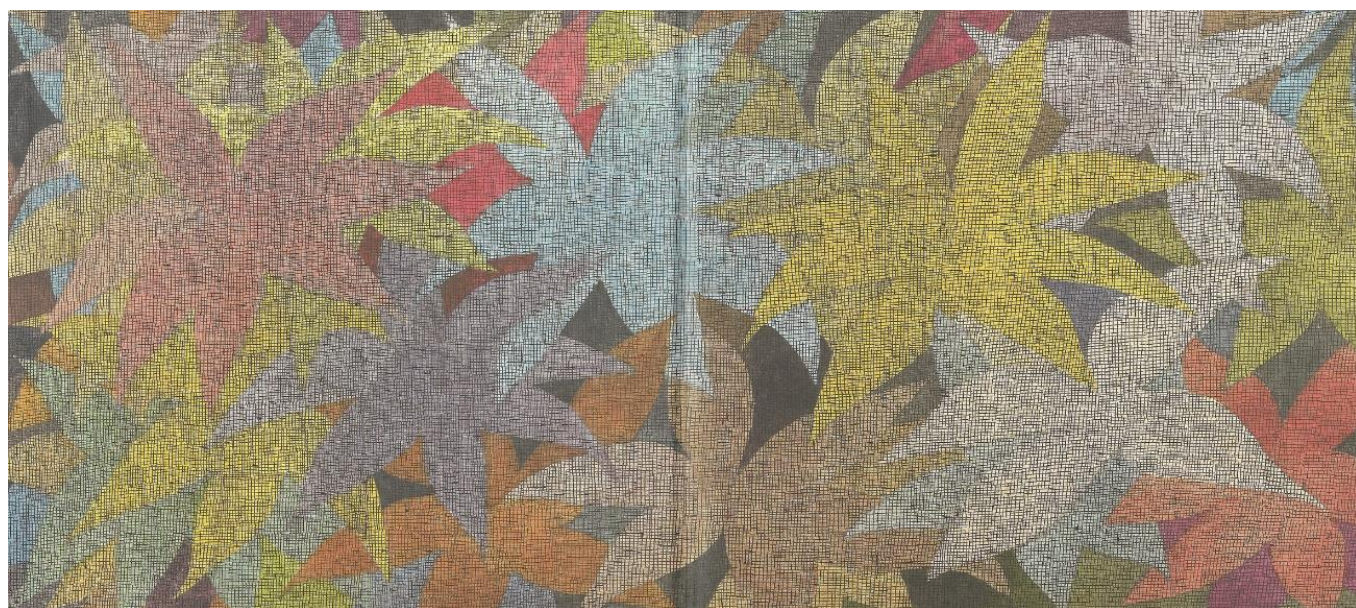
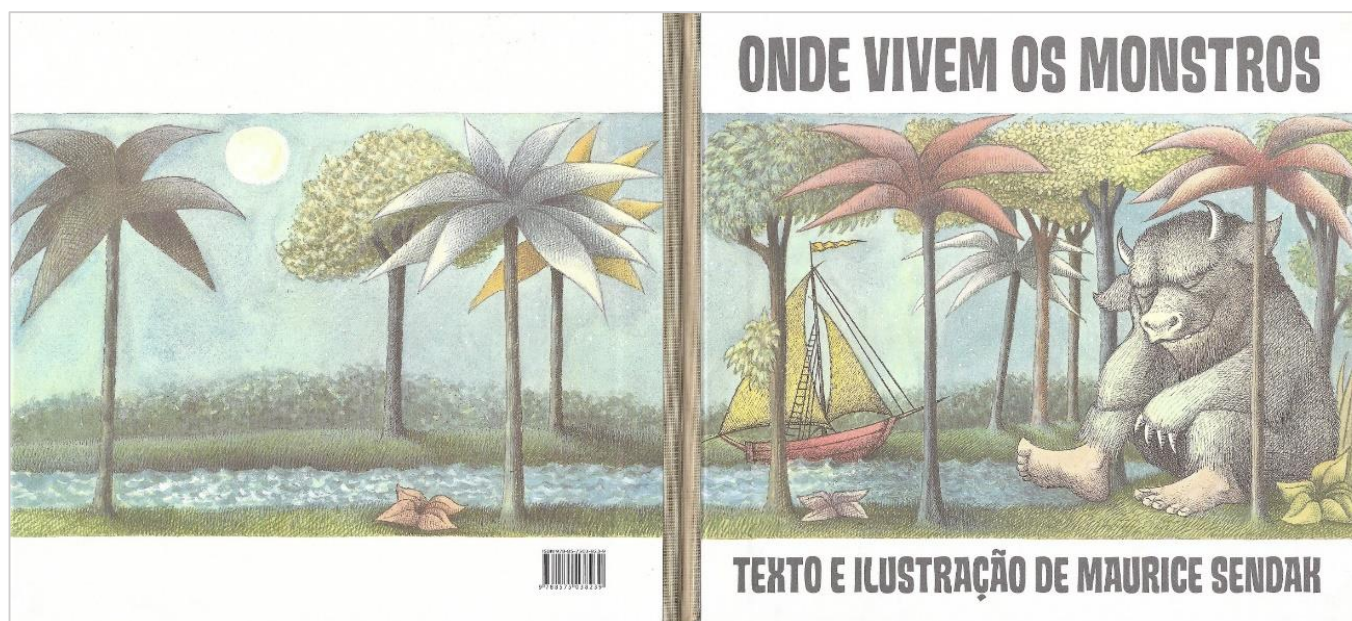
WALKER, James R.; **Lakota Belief and Ritual**. Lincoln and London. University of Nebraska Press, 1980.

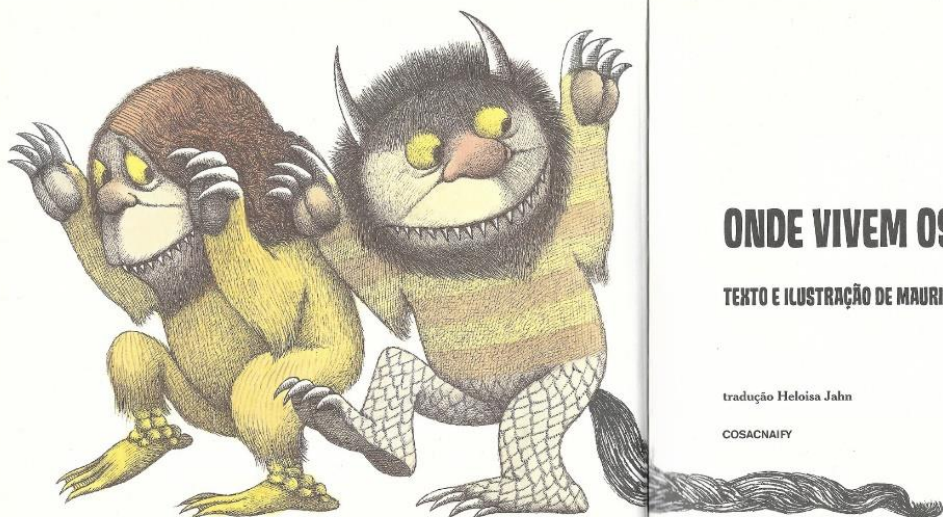
WINNICOTT, D. W. **O brincar & a realidade**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1975.

WOLF, Helen. **Not Quite Three**. Whitman Publishing Company. Ilustrado por Martha Castagnoli. 1954. Acesso em Jan. 2017. Disponível em: <<http://www.houseofhawthornes.com/vintage-childrens-books/>>

WOODS, Weston. **Maurice Sendak Studio Apartment Interview**. Weston Woods Studios, 1966. Acesso em Set. 2016. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=OO4Kes7qH2Q>>

ANEXO 1 – REPRODUÇÃO DO LIVRO *ONDE VIVEM OS MONSTROS* DE MAURICE SENDAK (2009)



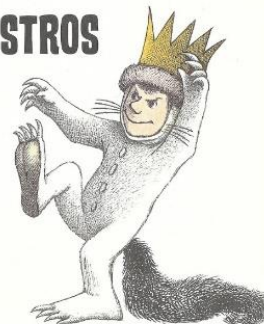


ONDE VIVEM OS MONSTROS

TEXTO E ILUSTRAÇÃO DE MAURICE SENDAK

tradução Heloisa Jahn

COSACNAIFY



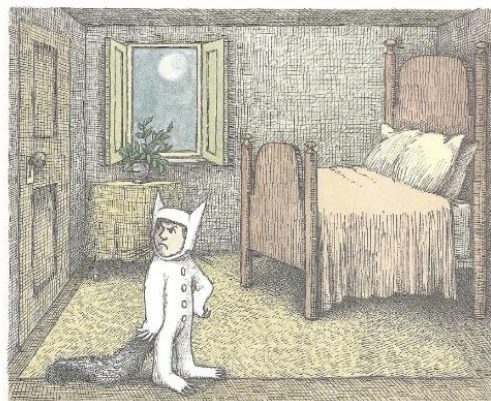
Na noite em que Max vestiu sua fantasia de lobo e saiu fazendo bagunça



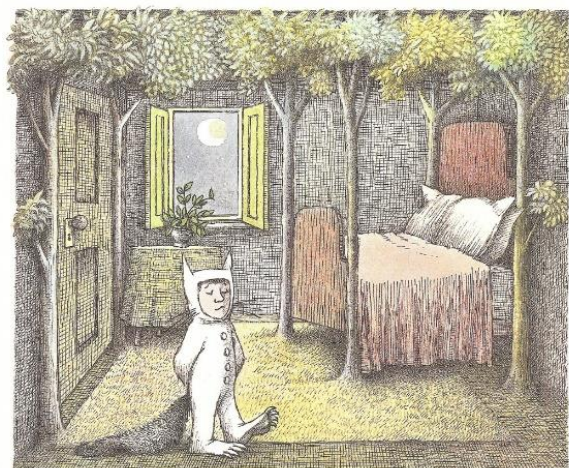
uma atrás da outra



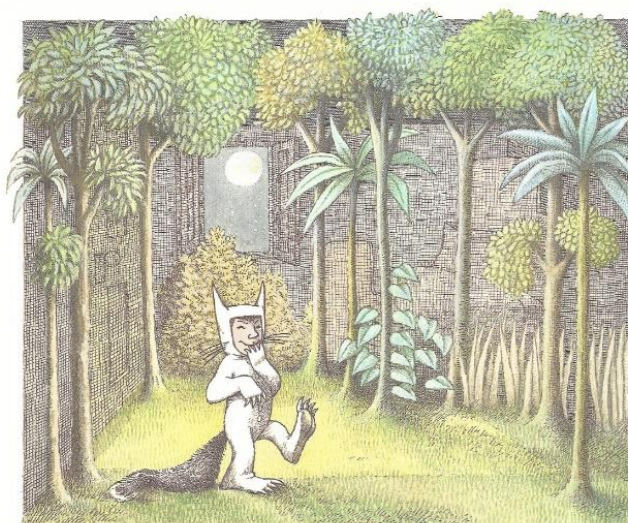
a mãe dele o chamou de "MONSTRO!"
e Max disse "OLHA QUE EU TE COMO!"
e acabou sendo mandado para a cama sem comer nada.



Naquela mesma noite nasceu uma floresta no quarto de Max



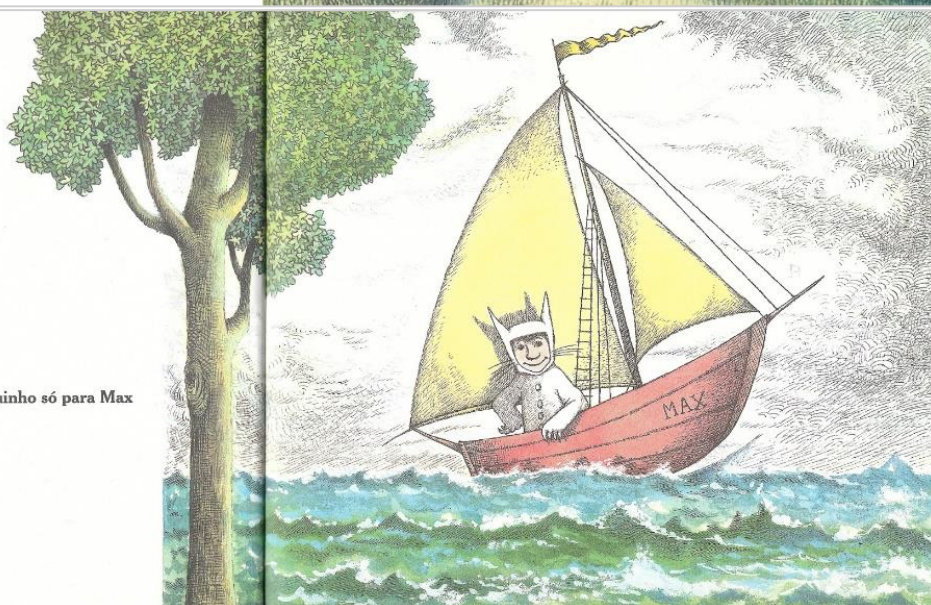
que cresceu...



e cresceu até aparecerem cipós pendurados no teto
e as paredes se transformarem no mundo inteiro



e um oceano surgiu ondulante com um barquinho só para Max
e ele navegou noite e dia



semana vem semana vai
durante quase um ano
para onde vivem os monstros.





E quando ele chegou aonde vivem os monstros
eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes



e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras



até que Max disse "quietos!"
e amansou todos eles com o truque mágico



de olhar nos olhos amarelos deles sem piscar nem uma vez
e eles ficaram com medo e disseram que mais monstruoso do que ele não havia

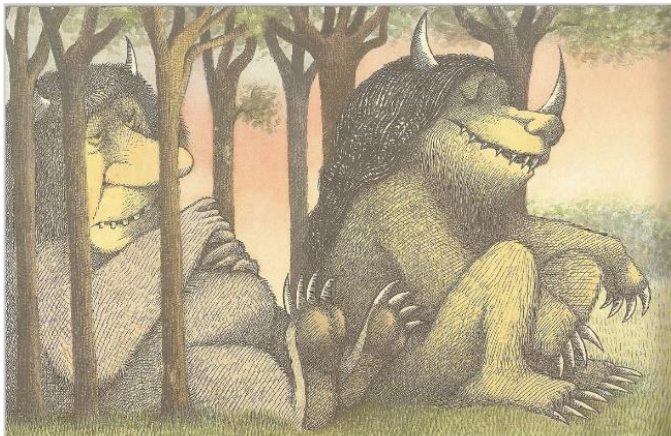


e o fizeram rei de todos os monstros.



"Agora", exclamou Max, "vamos dar início à bagunça geral!"





"Agora parem!", disse Max e mandou os monstros para a cama sem jantar. E Max, o rei de todos os monstros, ficou sozinho com vontade de estar em algum lugar onde alguém gostasse dele de verdade.



Então, por todos os lados, vindo de muito longe, atravessando o mundo inteiro ele sentiu cheiro de coisa boa de comer e desistiu de ser rei do lugar onde vivem os monstros.



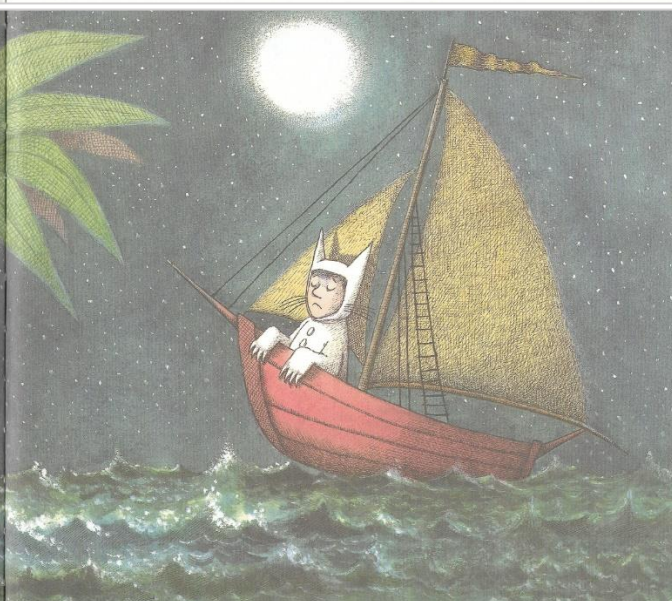
Mas os monstros gritaram: "Oh por favor não vá embora... nós vamos comer você... gostamos tanto de você!". E Max disse: "Não!".



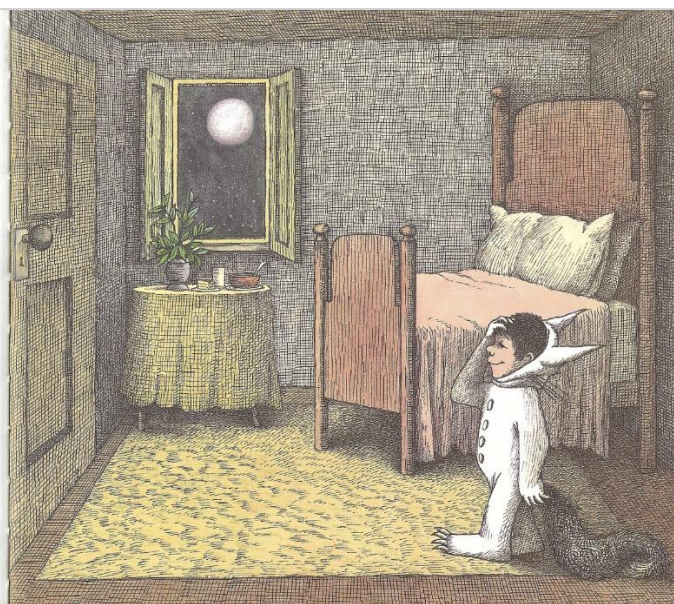
Os monstros rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras mas Max entrou no barquinho que era só dele e deu adeus



e navegou de volta por mais de um ano
semana vem semana vai
e um dia inteiro



para a noite de seu próprio quarto
onde encontrou o jantar esperando por ele



ainda quentinho.

